UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01142393 6

HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/geschichtedesdeu0000holl

58

GESCHICHTE DES DEUTSCHEN LUSTSPIELS

GESCHICHTE DES DEUTSCHEN LUSTSPIELS

VON

DR. KARL HOLL
PROFESSOR DER LITERATURGESCHICHTE AN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE IN KARLSRUHE

MIT 100 ABBILDUNGEN

299775
8. 5. 34

1923

VERLAGSBUCHHANDLUNG J. J. WEBER · LEIPZIG

PT
676
H65

J. J. WEBER · LEIPZIG

MAX VON WALDBERG

UND

OSKAR WALZEL

IN DANKBARER VEREHRUNG

VORWORT.

Eine rein ästhetische Betrachtungsweise sämtlicher, in historischer Reihenfolge nacheinander geordneter Lustspiele kann nie eine Entwicklungsgeschichte des Lustspiels geben, da ästhetische Wertung weder mit Vor- noch Nachgeschichte sich befaßt, sondern das Einzelkunstwerk als losgelöstes, abgegrenztes, ruhendes Sein betrachtet. Aber wenn auch geschichtliches Werden unabhängig vom ästhetischen Werte ist, so würde doch andrerseits die Darstellung einer Entwicklungsgeschichte des Lustspiels dessen Charakter als eines Erzeugnisses der Kunst ganz verlorengehen lassen, wenn darin auf alle ästhetische Wertung verzichtet würde. Insbesondere dürfen anerkannte Kunstwerke wohl immer eine ästhetische Betrachtung auch innerhalb einer Entwicklungsdarstellung ihrer Gattung beanspruchen.

Nach solchen Überlegungen ergab sich für meinen Versuch einer Geschichte des deutschen Lustspiels die Verbindung von historisch-verknüpfender mit ästhetisch isolierender Betrachtungsweise derart, daß im Strome allgemeiner Lustspielentwicklung einzelne Lustspiele gleich Inseln herausragen, die besondere Aufmerksamkeit erfordern.

Weiter muß aber selbst eine Darstellung, die die einzelnen Lustspiele nur rein geschichtlich in ihrer Stellung innerhalb der Gattungsentwicklung betrachtet, voneinander verschiedene Aufgaben erfüllen, deren drei wichtigste durch die Begriffe Stoff, Form und Gehalt bezeichnet sind. Von allen drei Gesichtspunkten aus könnte getrennt eine Entwicklungsgeschichte geschrieben werden. Wir haben es aber mit dem Gesamtkomplex der davon berührten Probleme zu tun, wobei wir, je nach der bei dem Einzellustspiel im Vordergrunde stehenden Bedeutung, entweder von dem stofflichen Inhalte oder von der formalen Gestaltung oder von dem gedanklichen Gehalte handeln. Daneben ist ferner noch zu beachten, ob ein Lustspiel Ausdruck einer bestimmten Persönlichkeit oder einer besonderen Zeitstimmung ist, ob es bodenständig verwurzelt ist oder internationaler Tradition entspringt; zu der Fülle von Bedingtheiten

materialer, formaler, technischer, kultureller, individueller, sozialer, temporärer, lokaler Art und andrer mehr tritt schließlich auch noch die Frage vom Verhältnis der Lustspielproduktion zur Theorie, wobei sich weitere Fragen nach Absicht, Zweck und Wirkung von selbst ergeben.

Wenn ich durch den Irrgarten solcher unzähliger Problemstellungen einen gangbaren Weg fand, so war dies natürlich ein Kompromiß, das wohl der Vorwurf des Unsystematischen wenn nicht Unmethodischen treffen kann. Im allgemeinen wollte ich die Entwicklung des deutschen Lustspiels in ihrem geschichtlichen Zusammenhang von ihren ersten Anfängen bis zur jüngsten Gegenwart darstellen, wobei ich nicht scheute, Einzelerscheinungen, ihrem ästhetischen Werte entsprechend, eine ausgedehntere isolierende Besprechung zu widmen, oder Nebenzweige wie Lokaldichtung, Schwank für sich zu betrachten. Einzelprobleme der inneren und äußeren Form, der theoretischen Auffassung u. a. habe ich jeweils an besonders geeignet erscheinenden Stellen angeknüpft, ohne nun diese Nebenprobleme ebenfalls in der Ganzheit ihrer historischen Kontinuität zu entwickeln.

Aber auch abgesehen von diesen Verknotungen, Seitentrieben, Zäsuren des Hauptentwicklungsstrangs bietet dieser kein ununterbrochenes Ganzes, so lange die Betrachtung sich auf die Lustspiele selbst beschränkt; erst indem diese im Zusammenhang mit der allgemeinen Kulturentwicklung betrachtet werden, erst indem ihre Funktion, die sie mit jedem Kunstwerke teilen, als Niederschlag flutenden Lebens erkannt wird, kann eine tatsächliche historische Kontinuität gefunden werden. Indem ich versuchte, diesem Ziele nachzustreben, glaube ich in meiner Darstellung der Geschichte des deutschen Lustspiels nicht nur den Entwicklungsgang der deutschen Literatur überhaupt, sondern den des deutschen Lebens, deutscher Kultur im Laufe des letzten Jahrtausend — wenn auch von einseitigem Blickpunkte aus und nur roh skizzierend — gespiegelt zu haben: durch das Monadenfenster des Lustspiels öffnet sich uns ein Blick auf die Gesamtheit der übrigen Lebensmonaden.

Dabei bin ich mir wohl bewußt, daß meine Darstellung ein erster Versuch ist, der als solcher der Kritik leicht Angriffsflächen bieten dürfte. Ich wäre aber dankbar, wenn sie davon Notiz nehmen wollte, daß ich kein Nachschlagewerk beabsichtigte. Ich habe keinerlei Vollständigkeit in der Anführung vorhandenen Materials erstrebt. Ich verzichtete daher auch auf den billigen Ruhm,

mit Massengräbern literarischer Namen und Titel meine Belesenheit zu bezeugen. Wer aus der Nichterwähnung eines ihm bekannten Lustspiels schließen will, daß ich es nicht gelesen habe, wird mit Leichtigkeit zu seiner Genugtuung reiches Material finden; ich weise ihn insbesondere auf die Weggenossen der Schröder, Iffland, Kotzebue hin oder auf die Schriftsteller gleichen Ranges aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart.

Mir kam es darauf an, Entwicklungsstadien aufzuzeigen und sie in ihren charakteristischen Wesenszügen zu kennzeichnen. Diese Skizzen erheben dann allerdings den Anspruch, auf reiches empirisches Material gegründet zu sein, gewissermaßen dessen Extrakt darzustellen, wenn dieses Material auch nur in einzelnen typischen Vertretern zur Besprechung sich verdichtete.

Sollte sich aber meine Art der Darstellung dem Leser — und, ich wiederhole es, mein Buch möchte gelesen, nicht nachgeschlagen werden — nicht nachträglich in ihrer Gesamtheit, trotz Fehler im einzelnen, rechtfertigen, dann ist sie verfehlt und kann auch durch die Darlegung meiner Absichten und Wünsche nicht gerettet werden; ich aber werde mit Shakespeare seufzen: Strange, how desire does outrun performance!

Vorher aber möchte ich noch der Dankespflicht genügen denen gegenüber, die mich mit Rat und Tat bei meiner Arbeit unterstützten. In erster Linie seien dabei Max von Waldberg und Oskar Walzel genannt. Die Vorarbeiten zu meiner Darstellung gehen zurück auf die Anregungen, die mir mein verehrter Lehrer von Waldberg während meiner Heidelberger Studienzeit vor über fünfzehn Jahren gegeben hat. Er begleitete auch ihren Fortgang mit nimmermüder Teilnahme. Schon vor dem Kriege, als ich in England tätig war, hat Oskar Walzel meiner Arbeit großes Interesse zugewandt; ihm verdanke ich es, wenn ich mich nach der langen Kriegsunterbrechung, innerhalb derer meine bis dahin gesammelten Notizen größtenteils in England verlorengingen, von neuem an die Arbeit setzte, um mit dem Sammeln von vorne zu beginnen. Max von Waldberg und Oskar Walzel, deren Ermunterung mich manche Ermüdungsstadien überwinden ließ, haben mich erfreut und geehrt, indem sie die Patenschaft des vollendeten Werkes übernommen haben. Möge das Patenkind ihnen keine Unehre machen!

Ich hätte hier in Karlsruhe die Materialbeschaffung nicht bewältigen können, wenn nicht die Beamten der Badischen Landesbibliothek mich in vorbildlicher Weise unterstützt hätten, wofür

ich namentlich den Herren Prof. Dr. Oeftering und Prof. Dr. Riesser auch an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aussspreche. Weiter bin ich für werktätige Hilfe dankbar verpflichtet dem Literarhistoriker Dr. von Grolman, der in liebenswürdigster Weise den größten Teil der ersten Korrektur gelesen hat.

Karlsruhe, November 1923.

KARL HOLL.

INHALTSVERZEICHNIS.

Einleitung.

Seite

Lustspiel und Schwank 1

A. Mittelalter.

3—59

I. Altertum und Mittelalter 3

II. Geistliche Komödien 4

1. Die Komik im geistlichen Drama 4
2. Komische Zwischenspiele der Oster- und Passionsspiele 7
   a) Keimzellen 7
   b) Quacksalberspiel 10
   c) Ritterspiel 15
   d) Teufelsspiel 21
   e) Täuferspiel 28
   f) Magdalenenspiel 29
   g) Teufels- und Sünderspiel 31
3. Komische Szenen der Weihnachts- und Dreikönigsspiele 34
4. Legendendramen 35

III. Weltliche Komödien 37

1. Heidnisch-kultische Keime 37
2. Ursprung realistischer Satire 39
3. Puppenspiele 40
4. Neidhartspiele 43
5. Fastnachtspiele 45
   a) Episch-lyrische Entstehungsformen: Tänze und Umzüge 45
   b) Dramatische Formen 47
      aa) Werbespiele 47
      bb) Streitspiele 48
      cc) Realistische Volkskunst 49
      dd) Bildungsstoffe und politische Satire 50
      ee) Hans Rosenplüt und Hans Folz 52
   c) Innere Form 53
      aa) Typischer Stil 53
      bb) Bürgerliche Satire 54
      cc) Nationaler Charakter 56

IV. Das Komische Theater 57

Seite

B. Sechzehntes Jahrhundert. 60—77

I. Humanistenkomödie . . . 60
1. Antike Quellen . . . 60
2. Johannes Reuchlin . . . 61
3. Reformationskomödien . . . 63
4. Nicodemus Frischlin . . . 64
5. Martin Hayneccius: „Hans Pfriem, oder meister Kecks“ . . . 67
6. Studentenkomödien . . . 68
7. Humanistentheater . . . 69

II. Das volkstümliche Drama . . . 70
1. Fastnachtspiel der Reformationszeit . . . 70
a) Konfessionspolemik . . . 70
b) Allgemeine Satire . . . 72
c) Hans Sachs . . . 75
2. Theater . . . 77

C. Siebzehntes Jahrhundert. 78—116

I. Englische Komödianten . . . 78
1. Charakter der Schauspielertruppen . . . 78
2. Repertoire . . . 79
3. Rationalisierung des Dramas . . . 83

II. Jacob Ayrer und Heinrich Julius von Braunschweig . . . 85
1. Jacob Ayrer . . . 85
2. Heinrich Julius . . . 88

III. Zwischenspiele und Puppenspiele . . . 92
1. Zwischenspiele . . . 92
a) Improvisationen . . . 92
b) Johann Rist . . . 93
2. Puppenspiele . . . 95

IV. Andreas Gryphius . . . 96
1. Possenspiele . . . 97
a) „Peter Squentz“ . . . 97
b) „Horribilicribrifax“ . . . 97
2. Lustspiel: „Die geliebte Dornrose“ . . . 98
3. Gesamtcharakteristik des Dichters . . . 100

V. Christian Weise und Christian Reuter . . . 101
1. Christian Weise . . . 101
a) Charakteristik . . . 101
b) Komödienproduktion . . . 105
aa) „Komödie von der bösen Catharine“ . . . 105
bb) „Tobias und die Schwalbe“ . . . 107
cc) „Bäurischer Machiavellus“ . . . 108
dd) Weitere Komödien . . . 110
2. Französische Einflüsse . . . 110
3. Christian Reuter . . . 112

VI. Drama und Theater . . . 116

Seite

D. Achtzehntes Jahrhundert. 117—211

I. Die Sächsische Komödie 117
1. Hanswurstttheater 117
2. Gottsched 119
a) Christian Friedrich Henrici gen. Picander 119
b) Theaterreform 120
c) Verbannung des Hanswurst 121
d) Komödienvorbilder 122
aa) Französische 122
bb) Englische 123
cc) Destouches 124
e) Gottscheds Komödienreform 125
f) Übersetzungskunst 129
aa) Gottschedin: „Die Pietisterey im Fischbeinrocke“ 129
bb) Bedeutung französischer Vorbilder 130
cc) Bedeutung Holbergs 132
g) Originalkomödien 136
aa) Frau Gottsched 136
bb) Quistorp 138
cc) Hinrich Borkenstein: „Der Bookesbeutel“ 139
dd) Johann Christian Krüger 141
3. Johann Elias Schlegel 145
a) Komödientheorie 145
b) Komödienpraxis 150
c) Fortschritte im Technischen 151
d) Entwicklung des Gefühlsgehalts 154
4. Rührkomödie 156
a) Gefühlsgrundlage 156
b) Vorgänger 157
c) Charakter 158
d) Christian Fürchtegott Gellert 158
aa) Persönlichkeit 158
bb) Theoretische Anschauung 159
cc) Praxis 160
dd) Gesamtcharakteristik 164
5. Der junge Lessing und Christian Felix Weiße 167
a) Lessing 167
aa) Leipziger Genossen 167
bb) Jugendkomödien 169
b) Christian Felix Weiße 172
6. Lessings „Minna von Barnhelm“ 179

II. Sturm und Drang 185
1. Gesamtcharakteristik 185
2. Dramatische Theorie 187
3. Wesen der Lustspielproduktion 188
4. Reinhold Michael Jacob Lenz 190
5. Friedrich Maximilian Klinger 191
6. Mitläufer 192
7. Goethes Farcen 193

Seite

III. Klassische Periode 196
1. Goethe 196
2. Schiller 198
3. Mitläufer 200
a) Friedrich Ludwig Schröder 200
b) August Wilhelm Iffland 202
c) August von Kotzebue 205

E. Neunzehntes und zwanzigstes Jahrhundert. 212—342

I. Romantik 212
1. Satiren und Märchenkomödien 212
a) Romantik und dramatischer Humor 212
b) Aristophanes 214
c) Satiren 216
d) Märchenkomödien 221
2. Heinrich von Kleist 226
a) Gesamtcharakteristik 226
b) „Amphitryon“ 228
c) „Der zerbrochne Krug“ 234
3. Volkskunst 239
a) Oberdeutsche Lokaldichtung 239
aa) Südwestdeutsches Lokalstück 239
bb) Wiener Volksposse 241
α. Entstehung 241
β. Gleich, Meisl, Bäuerle 246
γ. Ferdinand Raimund 248
δ. Johann Nepomuk Nestroy 251
b) Norddeutsche Lokaldichtung 253
aa) Berliner Posse 253
bb) Hamburger Lokalstück 258
c) Mitteldeutsche Lokaldichtung 259
aa) Frankfurter Posse: Karl Malß 259
bb) Darmstädter Posse: Ernst Elias Niebergall 260
4. Grillparzer: „Weh dem, der lügt“ 262

II. Das Unterhaltungslustspiel des 19. Jahrhunderts (1830—1885) 265
1. Bürgerliches Gesellschaftsstück 265
2. Politische Komödie 271
3. Historisches Lustspiel 274
4. Gesellschaftskritisches Konversationsstück 277
5. „Die Journalisten“ 279
6. Schwankproduktion 282

III. Hebbel, Richard Wagner, Anzengruber 286
1. Friedrich Hebbel 286
a) Theorie 286
b) Lustspielproduktion 287
aa) „Der Diamant“ 287
bb) „Der Rubin“ 290
cc) „Michel Angelo“ 292

Seite

2. Richard Wagner: „Die Meistersinger“ 293
3. Ludwig Anzengruber 297
a) Grundlagen des bäuerlichen Volksstücks 297
b) Einzelwerke 299
c) Gesamturteil 302

IV. Vom Naturalismus bis zur Kunst der Gegenwart 303
1. Literaturrevolution der achtziger Jahre 303
2. Gerhart Hauptmann 305
a) „Kollege Crampton“ und „Peter Brauer“ 305
b) „Der Biberpelz“ und „Der rote Hahn“. 308
c) „Schluck und Jau“ und „Die Jungfern vom Bischofsberg“ 310
3. Mitläufer des Naturalismus 313
4. Emil Gött 314
5. Wiener Komödie 315
6. Heimatkunst 318
a) Josef Ruederer und Ludwig Thoma 318
b) Fritz Stavenhagen 320
c) Karl Schönherr 321
7. Jüngste Literaturentwicklung im Spiegel der Bürgersatire 324
a) Otto Erich Hartleben 324
b) Frank Wedekind 326
c) Neuromantiker 329
d) Carl Sternheim 332
e) Georg Kaiser 337

Schluß.

Ausblicke 343

Bibliographie 345
Register 353
I. Personen- und Sachregister 355
II. Dramenregister 369
Bildteil . . . . . 377—439
Vorwort 377
Bilder 378
Bilderklärungen 435

EINLEITUNG.

LUSTSPIEL UND SCHWANK.

Unter den Namen der bedeutendsten Lustspieldichter der Weltliteratur finden wir keinen Deutschen: Wohl aber den Athener Aristophanes, die Römer Plautus und Terenz, den Engländer Shakespeare, den Franzosen Molière, den Dänen Holberg. Man hat daher an der Begabung des Deutschen auf dem Gebiete des Lustspiels verzweifeln wollen. Kein Geringerer als Goethe hat unserem Volke die Fähigkeit dazu bestritten. Das Ergebnis des von ihm gemeinschaftlich mit Schiller ausgeschriebenen Wettbewerbs um ein Lustspiel war für ihn wenig ermutigend. Und wenn wir heute eine Umfrage nach den Lustspielen unseres Volkes halten, so hören wir „Minna von Barnhelm", „Die Journalisten" und allenfalls den „Zerbrochnen Krug" nennen. Viel mehr kennt der Durchschnittsbürger vom deutschen Lustspiel nicht, und seine Lieblinge Kadelburg, Blumenthal, Schönthan, Moser wagt er nicht zu nennen. Mit Unrecht, denn auch in ihnen ist echte Komik wirksam. Die Schwierigkeit der Urteilsbildung liegt darin, daß wir zwei Hauptgattungen der komischen Dramatik unterscheiden müssen: um in das Altertum zurückzugreifen, die Komödie und den Mimus. Komödie entspricht dem eigentlichen Lustspiel, Mimus dem Schwank. Das Lustspiel ist eine Weltbetrachtung, der Schwank ein Weltabbild. Die Weltbetrachtung setzt eine Weltanschauung voraus, ist idealistisch; das Weltabbild ist realistisch. Das aus Humor geborene Lustspiel erzeugt Humor, der aus dem Sinn für Komik entstandene Schwank erzeugt Lachen. Humor lächelt. Fein und derb, gebildet und volkstümlich, besinnen und schauen, Literatur und Theater, Dämpfung und Lösung, innerlich und äußerlich: dies sind charakterisierende Gegensatzpaare der beiden Gattungen. Der Schwank hat natürlich die robustere Natur. Die attische Komödie stirbt, der Mimus lebt weiter. Die Komödie blüht am schönsten mit der Blüte des Staates, mit Kulturhöhe; in ihr belächelt gefestigte Weltanschauung die Schwächen des Menschen. Der Mimus findet stets Stoff zum Lachen, am liebsten hält er sich an die Urtriebe des Menschen, seine ersten Träger sind ausgestattet mit dickem Bauch, mächtigem Podex, gewaltigem Phallus. Die dadurch gekennzeichneten Triebe sind unvergänglich wie die

Menschheit selbst, und damit ist es ihre komische Auswirkung im Schwank. Auch heute noch sehen wir in seinem Hauptvertreter, in dem französischen Schwank, das geschlechtliche Motiv im Mittelpunkt stehen.

Der Mimus ist Abbild der sinnlichen Welt, die Komödie ist Erlebnis der Kulturwelt. Im Altertum, in der Renaissance sind diese beiden Welten eins. In der Neuzeit sind sie gespalten. Von der sinnlichen Welt hat sich die Bildungswelt losgelöst. Daher die Unzulänglichkeit der modernen Komödie. Denn die Komödie gestaltet humoristisch die Welt als Stoff und leidet deshalb an deren Zwiespalt. Hält sie sich an die sinnliche Welt, so geht ihr der geistige Gehalt verloren, sie ist Mimus. Hält sie sich an die Bildungswelt, so fehlt es ihr an sinnlicher Kraft, sie ist blutleer, wird doktrinär. Nur die Vereinigung beider Welten ist der Nährboden für das wahrhaft große Lustspiel wie in Shakespeare, wie in den „Meistersingern". Diese sind der Höhepunkt deutscher Lustspielleistung. Er ist erreicht wesentlich durch Mithilfe der sinnlichen Schwester der Poesie, der Musik. Bis dahin aber ist ein weiter Ablauf in der deutschen Lustspielgeschichte.

A. MITTELALTER.

I. ALTERTUM UND MITTELALTER.

Im Altertum sind Tragödie wie Komödie aus religiösen Feiern erwachsen, aus dem Kult des Eleuthereus und aus den Lenäenfesten. Das nachchristliche, mittelalterliche Drama hat nichts mit dem griechischen gemein. Die Arten sind durchaus verschieden. Dennoch hat auch das christliche Drama seinen Ursprung in der religiösen Kulthandlung, es ist aus der Liturgie entstanden. Und wie die antike Tragödie nach Aristoteles' Zeugnis ursprünglich komische Elemente enthielt, die sie erst im Laufe der Entwicklung ausstieß und zum Satyrspiel zusammenband, so gewahren wir auch im frühen mittelalterlichen Drama komische Einsprenglinge, die allmählich immer größeren Umfang annahmen und sich zum Spiel im Spiel gestalteten. Hier liegen die Anfänge unseres Lustspiels.

Auf die Menschen des Mittelalters können wir ein Wort Herders anwenden: sie haben zu nichts anderem Kraft als zu glauben. Die Kirche war die Schule des mittelalterlichen Menschen. Außerhalb der Kirche existierte kein geistiges Leben. Die Welt der Antike war verschollen. Das Mittelalter hatte neu aufzubauen, und erst mit dem Fortschritt des Geistesgebäudes wurden allmählich wieder die versunkenen Schätze der Antike gehoben und nutzbar gemacht, dem Gebäude eingefügt. Eine neue Welt entsteht; zwischen ihr und der alten klafft zunächst ein breiter und tiefer Spalt. Das neue Weltalter muß sich seine Kultur neu schaffen. Daß es diese Aufgabe mit Ernst und Erfolg in Angriff nahm, bleibt das unvergängliche Verdienst der Kirche.

Im Mittelalter herrscht in allen Lebensfragen nur eine einheitliche Orientierung, eine geschlossene Autorität: die der Kirche. Der antike Bildungsstoff wird nur insoweit aufgenommen, als die Kirche ihn für ihre Zwecke meistern kann. Da können wir kein freies Nachleben des römischen und griechischen Dramas erwarten. Was etwa an Kenntnis alter Dramen vorhanden ist, dient ausschließlich Lehrzwecken. Der Terenz wird Schullesebuch. Und wenn die schreibgewandte Hrotsvith (etwa 935 bis 1000) eigene Komödien verfaßt, so geschieht auch dies wieder nur im Dienste der lehrenden Kirche. Der Unterricht in der lateinischen Kirchensprache soll an Hand von christlichen Mär-

tyrergeschichten erfolgen, um den sonst üblichen Terenz mit seinem heidnischen Stoff zu verdrängen.

Keineswegs hat Hrotsvith an eine Aufführung ihrer Lesedramen gedacht, um Theaterwirkung zu erzielen. Es sind trotz der derbkomischen Motive, wie sie bei einer Nonne nur in dem durchaus naiven Mittelalter denkbar sind, keine Theaterdramen im modernen Sinne. Dramatisch ist nur der an Terenz geschulte, frisch bewegte Dialog. Den Titel Komödien erhielten sie erst von ihrem humanistischen Wiederentdecker Conrad Celtis (1494), nachdem sie bereits dreihundert Jahre verschollen gewesen waren. Aber der Titel ist nach der damaligen Theorie zutreffend, da es sich in allen um etwas Frohes handelt, um Erlösung von dieser Sündenwelt, um Verklärung des Nonnenideals, nach dem der leibliche Tod als glücklicher Ausgang empfunden wurde.

Auch im modernen Sinne Komödie ist „Dulcitius". Die stark auf dem Gebiete des Geschlechtlichen sich bewegende Komik ist Mimusgut: der liebestolle Dulcitius umarmt rußige Kochtöpfe statt der Begehrten, der Rußgeschwärzte wird von seinen Untergebenen für den Teufel gehalten, der die Entführten verfolgende Sisinnus kommt trotz aller Anstrengungen nicht vom Fleck. Hier haben wir ein Zeugnis, wie der Mimus eine Hauptbrücke bildet, um Dramatisches über die Kluft zwischen Altertum und Mittelalter hinüberzuführen. Die Spielleute, das fahrende Volk des Mittelalters sind die echten Nachkommen der römischen und griechischen Mimendarsteller, jener realistischen Schilderer der Lebensverhältnisse und Charaktere der Menschen, jener — nach ihrem Historiographen Hermann Reich — Biologen und Ethologen. Deren Beliebtheit erlitt, wie aus den gegen sie wetternden Kirchenvätern zu entnehmen ist, keine Unterbrechung. Die naive Freude an den Mimenspäßen, an dem grotesk-realistischen Abbild der sinnlichen Welt ist in einer Zeit, wo nur eine ganz dünne Oberschicht Anspruch auf Bildungsgrad machen kann, allgemein verbreitet, um so mehr als darin ein Gegengewicht zu der durchaus weltfremden Tendenz der christlichen Kirche gefunden werden konnte.

II. GEISTLICHE KOMÖDIEN.

1. DIE KOMIK IM GEISTLICHEN DRAMA.

Die Freude an dem komischen Abbild der umgebenden Welt steht aber nicht etwa im Widerspruch zu der durchaus christlich-kirchlichen Haltung des Mittelalters. Deren Grundgefühl ist die Ehrfurcht vor dem Göttlichen mit ihrer korrespondierenden Verwerfung des Irdischen. „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes" ist der Sehnsuchtsschrei des mittelalterlichen Nur-Christen. Die Sündhaftigkeit, Unzulänglichkeit, Unvollkommenheit alles Irdischen

ist dem Mittelalter Glaubensdogma. Die Komik aber stellt Beispiele dar, die dieses Dogma zu beweisen scheinen, denn sie wählt zu ihrem Abbildungsstoffe gerade die ungöttlichen, reinmenschlichen, triebhafttierischen Seiten des Lebens mit ihren Schwächen, die Unzulänglichkeiten, Unvollkommenheiten des irdischen Menschen. Insofern verrichtet die Komik die Dienste der Kirche. Diese ist ihr auch nicht feindlich gesinnt, wenigstens nicht so lange sie Mittel zum kirchlichen Zwecke bleibt. Der zürnende Eifer der Kirchenväter wendet sich lediglich gegen das Übermaß, das die kirchlichen Zwecke verdunkelt, hintanstellt hinter eine ungemessene Weltfreude. Zur Erkenntnis und Darstellung des Lugs und Trugs im Weltleben ist die Komik der Kirche willkommen; aus dem Zeugen des Weltleids darf sie aber nicht zum Verkünder der Weltfreude werden. Alles Irdische gibt die Kirche dem Spiele der Komik preis, selbst die eigenen Einrichtungen, soweit sie menschlicher Herkunft sind, selbst die eigenen Diener. Doch das Geistige muß unberührt bleiben. Alle Lehren sind heilig und unantastbar. Und die Lehre der Kirche ist es, daß uns erst im Jenseits das Heil und die Freude erwartet, im Diesseits wandeln wir in einem Jammertal.

Dieses Jammertal liefert der Komik ihren unerschöpflichen und unsterblichen, weil jederzeit aus dem Vollen der Umwelt zu schöpfenden Stoff. Ihr ureigentliches Gebiet ist die Stegreifposse, wie sie vor Epicharm und nach ihm noch dauernd in dem Mimus blühte, und wie sie später wieder ihre Heimstätte in der commedia dell'arte oder im immer noch zugkräftigen Kasperletheater findet. Der naive Zuschauer des Mittelalters sah in den komischen Szenen des geistlichen Schauspiels seine ihm vertrauten Nachbarn aus dem täglichen Leben auf der Bühne und freute sich an deren derber Ausdrucksweise, an ihren Prügeleien. Es wird ihnen daher auch immer weiterer Raum zugebilligt. Allmählich gewinnen sie Selbständigkeit, Selbstzweck. Die Darstellung der Wirklichkeit in grober Holzschnittmanier lag dem ungebildeten mittelalterlichen Menschen näher als das geistliche Bestreben, durch die heilige Handlung das Übersinnliche zu versinnlichen. Und da mit der Verweltlichung des geistlichen Dramas auch der weltliche Schauspieler wachsenden Einfluß gewann (die heimatlosen Fahrenden, gerndiu oder varndiu diet) als Nachfolger der alten Mimen, so wurde um so mehr deren Repertoire auf der geistlichen Bühne heimisch.

Diese Entwicklung findet besonders günstigen Boden gegen Ende des Mittelalters. Im Ablauf vom 14. zum 16. Jahrhundert schwellen die komischen Einsprenglinge des geistlichen Schauspiels an, sprengen seinen Rahmen, lösen sich los, und analog dem Fastnachtspiel und in dessen Form ist die Volkskomödie selbständig geworden.

Im 14. Jahrhundert ist das Mittelalter noch ganz im Banne der Kirche. Das Gemüt ist erschüttert durch Pest und Hungersnot und

beugt sich demütig unter das Unbegreifliche. Aber schon regt sich in dieser Zerknirschung der Wunsch nach Erheiterung des Lebensdunkels. Die ganz zum Jenseits gewandte Seele klammert sich an die diesseitige Welt. Gegenüber einem einseitigen Supranaturalismus entsteht allmählich eine naturalistische Strömung, die im folgenden Jahrhundert immer stärkere Wellen schlägt. In diesen Ablauf stellt sich die gesamte Kulturentwicklung des Mittelalters ein. In seiner Hauptzeit ist es bestimmt durch den einheitlichen christlich-kirchlichen Charakter seiner Kultur. Gegen sein Ende aber zeigt es die Tendenz, diese Einheit zu durchbrechen, indem Adel wie Bürgertum eine eigene Kultur erstreben. Mit dieser Entwicklung der Entgeistlichung der Menschheit geht Hand in Hand eine allmähliche Verbreitung höherer Laienbildung. Diese aber ist wieder innerlich verknüpft mit der größeren Vorliebe für die Volkssprache gegenüber dem Latein. Jetzt erst wird die deutsche Muttersprache Kultursprache. So zeigt die ganze Entwicklung ein Emporwachsen des nationalen Elementes. Unabhängig von nationalem Gedankengehalt, wie etwa im Tegernseer Antichristspiel, ist die deutsche Sprachform an sich national, volkstümlich. Den komischen Szenen als den Abbildern der täglichen Umwelt muß naturgemäß deutsch als Ausdrucksform besonders förderlich sein. Nur dadurch, daß das Deutsche in das geistliche Schauspiel eindrang und allmählich das Latein immer mehr verdrängte, war es möglich, daß diese komischen Einsprenglinge sich zu selbständigen Zwischenspielen ausgestalten konnten, die sich schließlich vollkommen loslösten und als gleichartig neben das eigentliche Fastnachtspiel traten.

Von dem Wesen des komischen Zwischenspiels als Volkskunst ist aber zu trennen seine Funktion als Bildungskunst. Es hatte in dem Ablauf der ernsten Handlung des geistlichen Schauspiels eine ganz bestimmte Aufgabe zu lösen. Die Darstellung der heiligen Handlung übte auf das naive Gemüt des mittelalterlichen Menschen eine erschütternde Wirkung aus. Wir müssen uns in dessen Seelenverfassung versenken etwa in der ungeheuren Erregung nach dem schwarzen Tod um die Mitte des 14. Jahrhunderts, um zu ahnen, welchen Eindruck die Leiden Christi mit allem Raffinement naturalistischer Darstellung, wie wir sie aus Gemälden zu erkennen vermögen, auf die Zuschauer ausüben mußten. Wir haben genug Zeugnisse dafür, daß mit vollem Bewußtsein der Zuschauer im Schmerzgefühl hingerissen werden sollte. Welche Steigerung die durch die Darstellung ausgelöste seelische Erregung nehmen konnte, zeigt uns der Bericht über die Aufführung des Spieles von den klugen und törichten Jungfrauen zu Eisenach 1321, wobei der Markgraf Friedrich sich derart über die Fruchtlosigkeit der Fürbitte Mariens und aller Heiligen erregte, daß er fünf Tage darauf einem Schlaganfall erlag. Der mittelalterliche Mensch kannte kein losgelöstes Betrachten des Dargestellten, das Schauspiel war ihm nicht Spiel. Er erlebte das

Dargestellte mit, das Schauspiel war ihm angeschautes Leben, das ihn im Innersten selbst anging, das sein ganzes Wesen umschloß. Solche gewaltige Spannung konnte aber nicht auf die Dauer ertragen werden, um so weniger, je länger die geistlichen Schauspiele ausgedehnt wurden; in der Darstellung mußten Ruhepunkte gegeben, es mußten Entspannungsmomente eingeführt werden. Diese Funktion hatten die komischen Szenen. Sie waren dramaturgisch bestimmt zur Entspannung der Gemüter, zur Lösung der Erschütterung, zur Ableitung der Erregung. Diesem Zwecke konnte am besten das Gegenbild des Dargestellten dienen. Neben Christus trat der Teufel, neben das Himmlische das Weltliche, neben das Heilige das Menschliche. Insofern entstammt die Komik im geistlichen Schauspiel bewußtem Kunstwillen; doch ist damit das Volksmäßige ihres Wesens nicht berührt, um so weniger als das, was wir hier theoretisch ausgeführt haben, in der Praxis doch meistens auf Nachahmung und Duldung zurückzuführen sein wird.

Die Reihenfolge, wie die einzelnen komischen Szenen in das geistliche Schauspiel eingefügt wurden, läßt sich weder absolut noch relativ zeitlich bestimmen, weil nur ein außerordentlich geringer Teil der geistlichen Dramen uns erhalten ist, und weil deren Entstehungszeit selbst wieder nicht genau festgelegt werden kann. Die Chronologie ist hier aber auch unwesentlich, da sie uns in der Kenntnis ihrer Wesensart nicht fördern kann. Uns genügt es, daß wir diese Einsprenglinge selbst betrachten, zunächst im Passion.

2. KOMISCHE ZWISCHENSPIELE DER OSTER- UND PASSIONSSPIELE.

a) Keimzellen.

Das Osterspiel ist erwachsen aus dem Gange der Marien zum Grabe, wo ihnen durch Engel die Auferstehung des Herrn kund wird. Der liturgische Wechselgesang wird dramatisch dargestellt mit verteilten Rollen in voller Absicht der Kirche, die Überlieferung zu veranschaulichen. Durch allerlei, meist dem Ritual entnommene Zusätze wird diese Szene erweitert, und schließlich wird eine zweite Szene angefügt, die in sich bereits einen zur komischen Entwicklung geeigneten Ansatz barg. Ihr Kern entstammt dem Berichte des Johannes-Evangeliums 20, 4: Currebant duo simul, et ille alius discipulus praecucurrit cicius Petro et venit prior ad monumentum. Die Frauen sind mit der Botschaft der Auferstehung des Herrn zurückgekehrt, und die Jünger, Petrus und Johannes, eilen zum Grabe, um sich zu überzeugen. Dabei läuft der jüngere Johannes schneller als der ältere Petrus. Diese Szene wird im Laufe der Zeit komisch ausgebildet. Die Gestalt des Petrus wird komisch aufgefaßt. Grund dazu bot bereits die Evangelien-

überlieferung. Denn darin erscheint Petrus ja mit deutlichen menschlichen Schwächen. Bei der Gefangennahme des Herrn kann er sein Temperament nicht zügeln und schlägt dem Knechte Malchus trotz des christlichen Grundsatzes der Feindesliebe ein Ohr ab, und schließlich, da der Herr vor dem Gerichtshof steht, verleugnet er ihn in menschlicher Angst und Sorge um das eigene Leben dreimal. Dazu tritt der eben zitierte Bericht, daß er es dem Lieblingsjünger an Laufen nicht gleichtun konnte. In der dramatischen Ausgestaltung strauchelt er und fällt und wirkt dadurch bewußt komisch. Petrus ist die Jüngergestalt, deren sich der Volkshumor am liebsten bemächtigt.

Dieser Humor betätigt sich für unsere heutigen Begriffe ziemlich derb, wenn etwa Johannes dem hintennachhinkenden Petrus vorwirft, daß wohl die Vorliebe für die Flasche ihm die Jugendkräfte verkümmert habe (vgl. „Ein Osterspiel" in den von Pichler 1850 herausgegebenen Spielen des Mittelalters in Tirol, p. 165/66).

Es herrscht wohl kein Zweifel, daß hier, wie in dem risus paschalis, dem Osterlachen, das der Geistliche von der Kanzel herab mit derben Späßen auslöst, bewußter Wille zur Komik arbeitet. Die ganze Apostelszene ist ja an sich von vornherein nicht aus dem Bedürfnis der Liturgie hinzugefügt, da sie inhaltlich nur eine Wiederholung der Grabesszene der drei Marien gibt. Sie ist daher einem Kunstwillen der Ausdehnung entsprungen, der als solcher rein ästhetisch ist. Und bei solchen nicht ritualisch notwendigen Szenen ist es natürlich leicht, vom Evangelienbericht unabhängige komische Einsprenglinge einzufügen. Weiter liegt aber auch die Versuchung nahe, solche Szenen noch weiter auszubauen. Und so haben wir auch tatsächlich noch größere Ausweitungen dieser Apostelszene, wobei wiederum die Petrusgestalt komisch ausgewertet ist. Auf die Botschaft der Marien ist Petrus zunächst ungläubig und drückt seinen Unglauben in komisch-heftigen Worten aus. Dies lesen wir in dem III. der sogenannten Erlauer Spiele, dem Auferstehungsspiel „Visitacio sepulchri in nocte resurreccionis".

Innig verknüpft mit dieser Apostelszene ist die des ungläubigen Thomas. Wenn wir eben hörten, daß selbst Petrus die Auferstehungsbotschaft Marias bezweifelt, so lag es dem Mittelalter natürlich nahe, die typische Person des Unglaubens im Evangelienbericht, Thomas, hier ebenfalls einzuschalten. Allerdings tritt Thomas damit früher auf wie in der Erzählung des Chronisten. Doch der Unglaube des Thomas wurde so handgreiflich belehrt, daß der Bericht nach einer schauspielerischen Darstellung dringend zu verlangen schien, und da konnte es den Darstellern keine große Überwindung kosten, sich der Überlieferung zu entschlagen zugunsten der Zusammenziehung mit der Petrusepisode. Dieser Thomasszene begegnen wir also an dieser Stelle der Auferstehungsbotschaft an die Jünger durch die Frauen bereits im Innsbrucker und im Wiener Osterspiel. Ich erwähne diese

Szene, weil sie wiederum auf komische Wirkung bedacht ist, schon durch ihren allgemeinen Inhalt des handgreiflich zu überzeugenden Unglaubens und auch durch die komisch-groben Schimpfworte Thomas' der vermeintlichen Lügnerin gegenüber. Doch dürfen wir nicht alles, was uns heute komisch berührt, auch in mittelalterlicher Zeit für komisch halten. Gewiß faßte der mittelalterliche Mensch gar vieles durchaus ernst auf — auch einzelne derbe Ausdrücke —, bei denen wir uns heute des Lachens nicht erwehren können. Im einzelnen wird die Frage, ob komisch oder ernst, nicht immer zu entscheiden sein. Soviel aber steht fest, daß mit fortschreitender Entwicklung das komische Element immer stärker in die ernste Handlung eindringt.

Wenn wir etwa die Apostelszene in verschiedenen Spielen vergleichen, so finden wir im Innsbrucker Spiel keine Komik, im Wiener Osterspiel ist die Szene erweitert, beide Jünger laufen mit Beschwerden, wobei der ältere und schwächere Petrus hinter Johannes nachhinkt, im Sterzinger Osterspiel endlich wird die Szene schon zum Spiel im Spiel: Petrus wird als hinkender, dicker, durstfroher Alter geschildert, der gegenüber dem klügeren und behenderen Lieblingsjünger nur als komische Figur behandelt ist und als solche sogar die alten Mimenzüge des Lügners und gefräßigen Diebes trägt.

Die Entwicklung schreitet aber immer weiter, doch stets im Anschluß an die Evangelienberichte. Johannes erzählt, daß der weinenden Maria Magdalena der Herr als Gärtner erscheint. Dies benutzt etwa der Verfasser der Nürnberger Osterfeier, doch in der Reihenfolge des Markusberichts, so daß die Erscheinungsszene vor die Apostelszene gelegt wird. Dabei fließt auch wieder leichte Komik ein, die begründet ist in der Verkleidung des Auferstandenen als Gärtner. Maria Magdalena erkennt ihn nicht, und er gibt vor, den Zweck ihres frühen Grabbesuches nicht zu wissen und sie im Verdachte zu haben, als suche sie ein Stelldichein.

„Ist dyt gueter frauwen recht, als frue in dyssemme gartten,
das sy hy geynt scherczen als eyn knecht als ob sy eyn jungelynges were warten?"

heißt es im Trierer Osterspiel. Der Inhalt dieser Rede erscheint in zahlreichen anderen Spielen, doch liegt nicht nur darin die Komik, sondern in der angeschauten Szene in ihrer Gesamtheit, da in ihrer ganzen Dauer der Zuschauer ständig sich im klaren ist über die unter der Hülle des Gärtners verborgene Gestalt Jesu. Die Gärtnerszene löst sich aber auch vom Evangelientexte los und schiebt neue Füllsel ein, die nur auf komische Wirkung berechnet sind. So berichtet Pichler in den Tiroler Passionsspielen, wie der Gärtner ohne allen biblischen Zusammenhang, nur in Anlehnung an seinen Beruf, die Kräuter seines Gartens anpreist und dabei zu derber, lasziver Komik greift. Weiter sehen wir, wie der Gärtner seinem Knechte gegenüber sich über die augenblickliche Heilkraft seiner Pflanzen

ausläßt und dabei „eine spöttische Pharmakologie, wahrscheinlich als Satire gegen die Ärzte und Marktschreier jener Tage", vorträgt.

Es wird uns klar werden, daß diese Erweiterung der Gärtnerszene nichts anderes sein kann wie eine Beeinflussung durch die Salbenkrämerszene. Da sie großen Anklang beim Publikum fand, so wurde eine ihr ähnliche Szene in die Marienklage eingeschoben. Es stammt daher auch der Knecht, der servus des ortulanus, der dem noch zu besprechenden Rubin entspricht. Es ist eine regelrechte Kontamination, die durch die große Beliebtheit leicht erklärlich ist.

b) Quacksalberspiel.

Schon diese Anlehnungen und Entlehnungen innerhalb des Spiels bezeugen, daß eine lange zeitliche Entwicklung vorliegt. In der Osterliturgie wird von der beabsichtigten Salbung des Leichnams des Herrn gesprochen. Dieser Hinweis wurde mimisch ausgewertet. Die Salbung selbst konnte ja nicht statthaben. Aber bei der Tendenz, alles im lateinischen Text Gesprochene durch Darstellung zu verdeutlichen, zu versinnlichen, liegt es nahe, zunächst die Frauen die Salbe kaufen zu lassen. Erst nachdem die Osterfeier ins Freie verlegt und in deutscher Sprache gehalten war, war auch Möglichkeit und Raum gegeben, um die Lust am Komischen in breiter Erfindung walten zu lassen. Dieser Entwicklung verdanken wir eines der ältesten komischen Dramen.

Es liegt in der Ausweitung noch der dramaturgische Wert, daß, je größer die Vorbereitungen sind, die die Frauen zum Besuche des Leichnams treffen, um so stärker auch die Kunde von der Leere des Grabes, von der Auferstehung wirkt. So entsteht die Salbenkrämerszene, die sich in ihrer Urgestalt in drei lateinischen Strophen abspielt: der Kaufmann sieht die Frauen herannahen und preist den Weinenden eine Salbe an, die Frauen fragen nach dem Preise, er verlangt unum auri talentum, und darauf ziehen die Frauen mit der Salbe zum Grabe weiter. Eine frühe Erweiterung bietet das Wolfenbüttler Osterspiel, dessen Handschrift allerdings erst dem 15. Jahrhundert angehört. Darin folgen den lateinischen Strophen deutsche Übersetzungen, und auch der Knecht des Krämers tritt bereits darin auf.

Wir sehen darin noch keinerlei Komik, doch immerhin ist der Gehalt schon durchaus unevangelisch, durchaus weltlich gerichtet. Die weitere Entwicklung ist nun derart, daß diese Weltlichkeit sich immer breiter macht und schließlich zum schwankartigen Abbild sinnlicher Welt wird, zum selbständigen Schwank. Diese Gestalt finden wir in dem III. Erlauer Spiel, das wir schon bei der Petrusszene angeführt haben. Die Personenzahl hat sich wiederum vermehrt: neben den Krämer, wobei übrigens aus dem Mercator ein Medicus geworden ist, tritt ein Knecht Rubin und dazu dessen Unterknecht Pusterpalk, dazu kommen noch Medica, die Frau des Krämers oder

des Arztes, sowie die Frau Rubins. Daß aus dem Krämer ein Arzt geworden ist, darf ohne weiteres auf den Einfluß des Mimus zurückgeführt werden. Von jeher waren die Ärzte und ihre Kunst ein dankbares Objekt der Volkskomik, wie auch heute noch der Doktor Eisenbart sich großer Volksgunst erfreut; und wenn wir Rubin seines Herrn Kunst rühmen hören:

„dye blinden macht er sprechen,
dye stummen macht er eßen",

so klingt diese Anpreisung doch sehr nahe verwandt der Dr. Eisenbarts: Kann machen, daß die Blinden gehn und die Lahmen wieder sehn! Wenn keine andere, so ist die Salbenkrämerszene ein deutliches Beispiel für die Art und Weise, wie sich das mittelalterliche Schauspiel entwickelte.

Diese Szene, die im III. Erlauer Spiel von 1331 Versen 885 Verse umfaßt und schon durch ihre unverhältnismäßige Größe ihre Beliebtheit bezeugt, enthält in ihrem Mittelstück, dem eigentlichen Salbenkauf der heiligen Frauen, immer noch die drei lateinischen Urstrophen, davor von Vers 57—680 und darnach von Vers 798—942 nur volkstümliche Schwankkomik. Die meist wörtliche Übereinstimmung überlieferter Texte zeigt uns, daß die Witze und Späße allerorts Volksgut waren. Das Gerippe war gegeben, und nun behängten die Fahrenden es mit dem Fleisch ihrer Erfindungskraft. Das lawinenartige Anwachsen der Salbenkrämerszene ist wohl nur aus ihrem improvisatorischen Charakter zu erklären, sie ist Stegreifposse. Die Darsteller machen Witze, oft sehr bekannte, doch gern gehörte, und je mehr Beifall sie finden, um so mehr Witze lassen sie folgen. Bleibt der Beifall an einer oder der anderen Stelle aus, so wird diese wohl ohne weiteres bei der nächsten Vorstellung ausgemerzt, aber Stellen, die einschlagen, werden sicher immer wieder wiederholt, gerade wie beim heutigen Kasperletheater oder den Clownspäßen der wandernden Zirkusse. Und diese belachten Stellen bleiben daher und bilden die Szene, die gelegentlich aufgeschrieben und überliefert wird. Meist wird der Schreiber nur wenig eigene Erfindung dazu bringen. Insofern kann man auch hier von dichtender Volksseele sprechen. Der Urheber eines guten Witzes ist selten bekannt, „unde de dar spelen myt den docke unde den doren ere ghelt aflocken" (Redentiner Osterspiel, v. 1136/37), die Spielleute betrachten alle wirkungskräftigen Augenblickseingebungen als Allgemeingut. Der Witz kennt kein Urheberrecht.

Die Reihenfolge der komischen deutschen Ausgestaltung der Szenen ist nicht identisch mit der Reihenfolge des lateinischen Szenengerippes, wie es gemäß dem Evangelienbericht aufgebaut wurde. Ja, es scheint wohl, daß die Salbenkrämerszene am frühesten der mimischen Erfindungslust Angriffsziel bot, jedenfalls aber bot sie das dankbarste. Sie war so beliebt, daß sie einerseits konta-

miniert wurde mit der Gärtnerszene, andererseits sich teilte in die Arztszene des Salbenverkaufs an die drei Marien und in die Krämerszene des Schminkeverkaufs an die weltlustige Maria Magdalena, die wir noch kennenlernen werden.

Die Betrachtung der Arztszene des Erlauer Spiels, die wir hier ihrer Ausführlichkeit wegen als Musterbeispiel wählen wollen, zeigt klar die mimische Herkunft. Sie ist durchaus derb-komisch gehalten und enthält das ganze mimische Repertoire an körperlichen, geschlechtlichen, Verdauungs-Späßen, an Prügeleien, an Wortwitzen, an Großsprechereien. Ihr Handlungsaufbau ist folgender: Zunächst tritt Rubin auf und kündigt das Spiel als richtiger Proklamator oder Präkursor an, obwohl doch der ganze ludus bereits 56 Verse lang gespielt ist. Schon dadurch wird die Selbständigkeit des Zwischenspiels betont, und dessen Charakter kann der Zuhörer schon aus dem Schlußwort der Ankündigung entnehmen: „Ez misticht ein muenich auf einer nunnen", v. 74. Darauf kommen Pusterpalk und der Arzt; Pusterpalk kündigt den Arzt an, wobei er nicht verfehlt, derbkomische Worte zu gebrauchen und auf den ausgepolsterten Körperteil des alten Mimen hinzuweisen. Der Arzt preist sich darauf selbst an. Hier heißt er also Medicus, anderswo Ypocras, ursprünglich ist er natürlich der Kaufmann, Mercator, wie er in dem Osterspiele von Tours in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts heißt, wo übrigens zum ersten Male das komische Element im Osterspiel erscheint; in zwei Prager Texten aus dem 13. Jahrhundert heißt der Verkäufer Unguentarius, in einer Benediktbeurer Überlieferung vom Anfang des 13. Jahrhunderts Apotecarius. Übrigens kennt bereits das Osterspiel von Tours neben dem Mercator noch einen Jüngeren, anscheinend seinen Angestellten, seinen Knecht, Mercator juvenis benannt, der auch in der kurzen Strophe marktschreierischen Inhalts an Rubin erinnert. In unserem Erlauer Spiel nun sucht der Arzt sofort einen Knecht. Doch unterbricht er sich selbst nochmals mit großsprecherischer Selbstanpreisung in Latein und in Deutsch, wobei er allerdings die geläufige Formel hinzufügt: „Waz ich red, daz ist nicht war", v. 103. Rubin springt nun aus dem Volk, bietet sich ihm an und charakterisiert sich selbst, indem er gleich gröbstes Geschütz in Geschlechtswitzen aufführt. Dieser Rubin, wie bereits der Mercator juvenis des Wolfenbüttler Osterspiels genannt wird, ist wohl die beliebteste Spielmannsfigur des mittelalterlichen Dramas. Schon die lustige Art seiner Anwerbung mit dem begleitenden Lohnschacher ist stets wiederholtes Allgemeingut. Ich erinnere mich, noch als Knabe in dem Kasperletheater der Messen derartige Werbeszenen gehört zu haben, nur daß der Angeworbene nicht mehr Rubin hieß, sondern den heute komisch wirkungsvolleren Namen Jakob trug. Rubin hält eine lange, mit Wortwitzen gespickte Rede, worin er seine Welterfahrenheit und Tüchtigkeit kundtut, und als ihn der Arzt nun in Dienste

nimmt, da stellt er die Bedingung, daß auch seine Frau mit eingeschlossen sein müsse:

„di ist minniglich als ein wasserlagel (Wasserfaß),
und weis als ein rabenzagel,
und get dunkchel in der vinster her;
der teufel ir den part scher!“ v. 224—227.

Die Werbeszene war so zugkräftig, daß sie sofort im Spiele selbst wiederholt wird, indem Rubin nun einen Unterknecht sucht und mit dem sich anbietenden Pusterpalk unterhandelt. Auch hier wieder tollt sich die Spielmannslaune in Wortwitzen, womöglich noch eine Stufe tiefer und derber, aus und betont die Hauptfunktionen des menschlichen Leibes und der menschlichen Triebe. Die gröbsten Ausdrücke sind gerade recht, um das Lachen des Publikums hervorzurufen. Doch darf dabei wieder nicht vergessen werden, daß die heutige Zeit gar manche Dinge und Worte als derb auffaßt, die das robustere und naivere Mittelalter als durchaus angängig betrachtete. Nachdem nun Pusterpalk in Dienste genommen ist, erhebt sich eine der beliebten Prügelszenen zwischen dem Quacksalber und Rubin, weil, als ersterer seine Frau vermißt, Rubin ihm sehr obszön antwortet. Prügeleien waren schon ein Lieblingsstück des alten Mimusrepertoires, das sich bis ins heutige Kasperletheater erhalten hat. Die Pritsche ist ein unumgängliches Requisit des Puppenspiels. Die Medica wird nun wiedergefunden, und nachdem er sie derb ob ihres lasterhaften Lebenswandels ausgeschimpft hat, wobei gerade die Häufung grober Schimpfworte Mittel der Komik ist, führt sie Rubin seinem Herrn zu unter Absingen eines lustigen Liedchens im Volkston. Auch das Singen ist durchaus Spielmannsart. Nach der Aussöhnung von Arzt und Frau preist nun Rubin auf Befehl seines Herrn dessen Künste dem Publikum an. Hierin liegt die ganze beliebte Komik des Marktschreiers, der ja auch heute noch als der wahre Jakob in Dorf und Stadt bekannt ist. Die Verbindung von Marktschreier und Quacksalber ist ebenfalls bereits altes Mimusgut, das in seiner Beliebtheit sich stets der Volksgunst erfreut hat. Einen breiten Raum nimmt es daher auch in der italienischen commedia dell'arte ein und in allen deren Sprößlingen — ich nenne etwa moderne Operetten.

Volkskunst liebt stets das Motiv der Wiederholung. Nachdem Rubin die Kunst des Arztes ausgerufen hat, leiht Pusterpalk zu dem gleichen Zwecke seine Dienste der Frau. Hier ist natürlich das Hauptgewicht auf das sexuelle Moment gelegt. Die Szene schreitet in derselben Art weiter, wobei es wieder zu einer Zankszene kommt zwischen dem Arzt und Rubin, weil dieser dessen Frau öffentlich schlecht macht. Dann aber tut Rubin wieder seinen eigentlichen Dienst, indem er den Kramladen aufschlägt und die verschiedenen Salben mit ihren angeblichen Wirkungen anpreist. Dies gibt wieder eine Fülle von komischen Einzelheiten. Auch hier begegnen wir dem Wiederholungsmotiv durch

Pusterpalk. In dieser Spielmanns- oder Mimusart wird die Farce weitergeführt. Schließlich wirft Rubin die Salben unter die Zuschauer, und jetzt erst setzt wieder das eigentliche ernste Auferstehungsspiel ein. Ein größerer Kontrast ist kaum zu denken.

Und selbst in diese durchaus ernste, auf Trauer gestimmte Szene der drei klagenden Frauen: Maria Magdalena, Maria Jacobi, Maria Salome ist nun die Komik eingedrungen. Da ist denn wohl das Eifern streng gesinnter Geistlicher gegen solchen Unfug zu begreifen. Aber der volkstümliche Spielmann erweist sich stärker. So hören wir den Rubin:

v. 716 „Meus calvo fier" (Komisch verdrehtes Latein).
„sprach ein ochs zu einem stir.
got grüß euch, ir frauen al vir!
oder sint eur drei,
ich sich, sam mir in die augen geschißen sei!"

Der Ernst des heiligen Kerns wird durchaus verdrängt von der volkstümlichen Schwankkomik. Der Arzt selbst erscheint und preist den Frauen seine Salben an, worauf ein Handeln um den Kaufpreis anhebt. Und als er schließlich das Geld der Käuferinnen angenommen, da prüft er es noch nach altbeliebter Spielmannssitte auf seine Echtheit, wobei er einen der Pesanden beanstandet:

v. 795 „Er chlingt sam ein fuchszagel:
er mag gemacht sein auz einem alten huefnagl".

Die heiligen Frauen ziehen ab, und sofort setzt wieder der Schwank mit seiner ganzen volkstümlichen Derbheit ein in absoluter Selbständigkeit und Unabhängigkeit vom Kirchlichen. Er beginnt mit mimisch stärkstem Akzent, mit einer belebten Zank- und Prügelszene zwischen dem Arzt und seiner Frau. Diese ist verärgert, daß er die Salbe zu billig verkauft habe. Dabei kommen eheliche Intimitäten zur Enthüllung, die sinnliche Frau beklagt sich über ihren alten Mann, doch er antwortet mit Prügeln. Und Rubin freut sich der Szene in einer Rede, die endet:

v. 835 „Er tut ir gar recht:
ich vancz nächten pei meinem chnecht".

Also Situationen, die sicher nur dem Volkswitze entsprechen. Der alte Mimus schon hat mit Vorliebe das Motiv der ehelichen Untreue, gleichgültig ob des Mannes oder der Frau, breitgetreten. Diesem entspricht auch die Weiterführung der Farce. Der Arzt geht ermüdet schlafen, und sofort macht sich Rubin an die Frau, um mit ihr eine Entführung zu vereinbaren. Die Frau ist auch schnell bereit, der junge Knecht lockt sie weit mehr als ihr alter Mann. Dies erklärt sie auch offen dem Publikum in für uns Heutige schamlosester Weise. Es ist ja klar, daß hier das Geschlechtliche Trumpf ist. Nach der Entführung weckt Pusterpalk den Arzt mit der Kunde.

Die Gesinnung des Arztes ist leicht aus seiner Klage zu erkennen, die die Frau gar leicht verschmerzt und nur um das Geschäft bangt. Darauf packt er mit Pusterpalk seinen Kram auf und zieht weiter. Pusterpalk aber richtet das Schlußwort an das Publikum.

Damit ist das Zwischenspiel beendet. Das Silete der Engel ertönt, und das ernste Auferstehungsspiel schreitet weiter ohne jede Erinnerung an diese Salbenkrämerfarce. Nach dem Vorgeführten steht die Selbständigkeit dieses Schwankes im Osterspiel außer Frage. Sein Charakter ist uns nun klar, auch ohne daß wir noch andere Erweiterungen ausführlich besprechen. So hat etwa das Innsbrucker Osterspiel eine Szene eingeschoben, in der ein häßlicher, verkrüppelter Genosse Rubins mit Namen Lasterpalk auftritt und ohne weiteres der liebebedürftigen Krämersfrau seine obszönen Anträge macht. Abgewiesen, versucht er wenigstens durch öffentliche Bitte seine Freßlust zu stillen. Diese Szene hat aber ebensowenig innerlichen Zusammenhang mit dem Schwank wie ein Zusatz eines tschechischen Osterspiels, worin Abraham seinen toten Sohn Isaak von dem Wunderdoktor wieder ins Leben rufen lassen möchte. Dieser Beitrag ist durchaus der antisemitischen Tendenz des Mittelalters entsprossen und bedient sich zu ihrem Zweck, die Juden zu verspotten, der gröbsten und schmutzigsten Töne. Doch auch sie bietet wieder einen Beweis für den durchaus volkstümlichen, spielmannsartigen Charakter der im Spiele wirksamen Kunst. Rubin ist die Urgestalt des Hanswurst.

Die Entstehungsgeschichte des Quacksalberspiels, die Heinzel in seinen Abhandlungen zum altdeutschen Drama erörtert, dürfte wohl so zu erklären sein, daß die Salbenkrämerszene der lateinischen Osterfeier von streng ernstem Charakter durch die Verwandtschaft des Verkäufers mit beliebten Gestalten des Marktschreiers und Quacksalbers der fahrenden Spielleute den Haken bot, um die Spielmannsspäße anzuhängen. Dadurch weitete sich die Szene immer mehr zum komischen Zwischenspiel aus, das als solches durch die Salbenkaufszene der drei Frauen den Zusammenhang mit dem Osterspiel bewahrte, das aber von den Spielleuten auch losgelöst als selbständiges Fastnachtspiel aufgeführt wurde, wobei die Kaufszene dann wegfallen konnte. Dieses Salbenkrämerspiel gehört als zweite Szene zu einer siebenszenigen Gruppe von Osterspielen, wie sie uns in dem Trierer, Wolfenbütteler und III. Erlauer Spiel überliefert ist, und die als erste Szene den Gang der drei Marien zum Grabe, als dritte die Grabesszene, als vierte die Gärtnerszene, als fünfte die Verkündigungsszene, als sechste die Thomasszene und als siebente die Wettlaufszene enthält.

c) Ritterspiel.

Neben dieser ersten Gruppe der Osterspiele entwickelt sich allmählich eine zweite Gruppe, die entweder selbständig erscheint, wie das Redentiner und das Erlauer V. Osterspiel, oder mit der ersten Gruppe

derart verbunden erscheint, daß ihre Szenen vorbereitend der ersten Gruppe vorangestellt werden. Dazu gehören das Innsbrucker, das Wiener, das Sterzinger Osterspiel und die Fragmente des Passionsspiels von Muri. Die Szenen der zweiten Gruppe sind viel unabhängiger von der biblischen Überlieferung und daher viel geeigneter, weltliche Zusätze und Darstellungen aufzunehmen. Die zweite Gruppe besteht ebenfalls aus sieben Auftritten (wobei für beide Gruppen zu bemerken ist, daß nicht jedes Spiel auch wirklich alle jeweiligen Gruppenszenen enthält): 1. Einzugsszene des Pilatus, 2. Beratungsszene der Juden, 3. Bestellungsszene der Grabwächter, 4. Grabwächterszene, 5. Auferstehungsszene, 6. Höllenfahrtszene, 7. Grabwächterszene nach der Auferstehung.

Dabei setzt die Komik hauptsächlich bei der 3., 4., 6. und 7. Szene ein. Eingeführt wird sie wieder, wie etwa bei der Quacksalberszene, durch die weltlichen Kleriker, die von dem lockeren, vagabundierenden Leben der Spielleute angezogen wurden und nun als fahrende Schüler oder Kleriker, scholares vagantes, clerici vagi, ihre lateinische Halbbildung gebrauchten, um die Leitung der aus der Kirche ins Freie verwiesenen dramatischen Spiele an sich zu reißen, und, um dem Beifall der Menge zu fröhnen, immer mehr Weltliches ins Geistliche, Lächerliches ins Ernste hineinbrachten. Ihre komischen Späße und Mimenkünste hängten sie vor allem an Pilatus, seine Ritter und die Juden einerseits und an die Teufelsspiele andererseits.

Pilatus tritt als Fürst des Mittelalters mit reichem Gepränge auf und stellt sich vor:

„Ich bin Pilatus genannt
und wil bei ein richte siczen,
daz alle Juden muszen swiczen".

Dies entspricht nur den antisemitischen Gefühlen der Zuhörer, denn tatsächlich handelt er im Spiel ganz einig mit den Juden. Viel stärker ist das komische Element aber bei den Rittern, wo es sich vor allem als Satire betätigt. Die Ritter gehören zu dem Gefolge des Lehensfürsten Pilatus, führen aber ihre Dienste nach mittelalterlicher Sitte nur gegen Belohnung aus, wie es im Redentiner Osterspiele heißt:

„Dat ghelt maket den helt springhen".

Die Satire wendet sich sowohl gegen den Ritterstand als solchen wie auch gegen ihre Funktion im Spiel, denn dem mittelalterlichen Verfasser wie dem gläubigen Zuschauer muß das fruchtlose Beginnen, die Auferstehung des Herrn durch Bewachung des Grabes verhindern zu wollen, ja als durchaus lächerlich erscheinen. Bei der Standessatire müssen wir uns bewußt bleiben, daß das Eindringen des Komischen ins geistliche Schauspiel erst gegen Ende des Mittelalters stärker wurde, als einerseits der Ritterstand schon viel von seiner

einstigen Würde und Herrlichkeit verloren hatte, andererseits der Bürgerstand immer selbstbewußter wurde und naturgemäß in dem Handel und Wandel lähmenden Raubrittertum seinen Erbfeind erblickte. Insofern gibt uns auch hier, wie an so vielen Stellen, das Komische ein Spiegelbild mittelalterlicher Sitten und Anschauungen.

Wie die Ritter, so werden vor allem die Juden verspottet, als Klasse sowohl wie in ihrer Tätigkeit im Spiel. Deren Mißachtung und Verachtung im Mittelalter ist ja bekannt. Da wir wissen, daß auf der mittelalterlichen Bühne die Komik gerne sich auf körperliche Äußerlichkeiten bezog, so darf wohl angenommen werden, daß das Körperlich-Lächerliche auch bei den Juden angewandt wurde. Der Zuschauer mußte doch von vornherein sich im klaren sein, daß eine bestimmte Gruppe der Schauspieler Juden darstellen sollten. Dies Kennzeichen kann sich in der Kleidung sowohl wie in der Gesichtsbildung gefunden haben. Die Darstellungen mittelalterlicher Gemälde betonen stets die typisch-jüdischen Gesichtsmerkmale, wie Nasenbildung. Dann gaben sich die Judendarsteller, außer durch ihre Kleidung, wohl durch Bewegungen zu erkennen, Gebärdenspiel, heftiges Gestikulieren, Sprechen mit Händen. Schließlich aber, und dies ist uns in den Texten selbst überliefert, bedienen sie sich eines eigenartigen Kauderwelschs, das aus hebräischen, lateinischen, griechischen, deutschen und willkürlich gebildeten Worten und Wortteilen sinnlos zusammengesetzt ist. So berichtet Pichler im Drama in Tirol einen Judengesang: „Kados, Kados adonai hoi cupit in niria hoi kahoi schlami schlami hoi schlamika pachoi rudiens aurum emere prokahi pkaher armculare kos mica jesse armarma tutabe perca schun schneia schuur ami. Iste stola jus ranzi, warine hud sulient sulient islabent labent esto michi widerpe esten lu mina rie esto michi paupa phaloripa new new nentpe auriculaer. ami". Dieses sinnlose Kauderwelsch, von heftig gestikulierenden, karikiert jüdischen Gestalten durcheinandergeschrien, konnte wohl das Lachen der naiven Zuschauer erregen. Wir begegnen ihm daher auch beim Eingang unseres 2. Auftritts, der Beratungsszene der Juden. Im Innsbrucker Osterspiel singen die Juden kürzer: „Chodus, chadus, adonay sebados sissim sossim chochun yochun or uor yochun or uor gun ymbrahel et ysmahel by ly lancze lare uczerando ate lahu dilando, sicut vir melior yesse, ceuca ceuca ceu capiasse amel". Daß diesem Kauderwelsch die lateinische Regiebemerkung: „Judaei cantant judaicum" vorausgeht, beweist, daß an ein unverständliches, wildes Durcheinanderbrüllen gedacht ist, wie sich dem Zuschauer das Verhalten der Juden in der Synagoge darstellte; sprechen wir doch heute noch bei Durcheinanderlärmen von einer Judenschule. Dieser Judenchor ertönt nun immer, wenn die Juden zu einem neuen Abschnitt der Handlung gelangen. Er ist gleichsam ihr Aushängeschild.

Um ihren Befürchtungen zu entgehen, daß die Auferstehung des Herrn auf irgendeine Weise erfolgen könne, beschließen sie,

Pilatus um Bewachung des Grabes zu bitten. Der Gegensatz ihres Wollens und des den gläubigen Zuhörern offenbaren Geschehens muß auf diese komisch wirken. Doch der mittelalterliche Antisemitismus läßt sich daran nicht genügen, er greift zu drastischeren Mitteln, um die verachteten Juden der Lächerlichkeit preiszugeben. Creizenach, dessen Geschichte des Dramas uns ein unerschöpfliches Material bietet, hat bereits darauf hingewiesen. In den Spielen der Frankfurter Gruppe tragen die Juden Namen, die noch heute in der Gegend heimisch sind, wie Seligmann, Liebermann, Süßkind, Beifuß. Die Aufführungen können daher geradezu Verhetzungscharakter tragen. Es ist somit nicht zu verwundern, daß die Judenschaft sich dagegen zu schützen sucht, und tatsächlich verspricht der Rat von Freiburg i. Br. bereits am 12. Oktober 1338 in einem Freibriefe den Juden, es abzuwenden, „das ieman kein spil zu Friburg uffen sü mache, das inen laster oder schande mug gesin" (Schreiber, Urkundenbuch der Stadt Freiburg 1, 339, zitiert von Weinhold, Gosche, p. 28), und Wild in den Verhandlungen des Historischen Vereins der Oberpfalz 53, 11 berichtet, daß bereits 1281 in Regensburg den Juden zur besonderen Pflicht gemacht wurde, während der Umzüge und Vorstellungen der Passionsspiele sich zu Hause zu halten. Wie drastisch der Spott auf sie war, zeigt sich in der verbreiteten Sitte, bei den Aufführungen am Standorte der Juden ein ausgestopftes Kalb oder Schwein, in dem sich ein Gefäß mit Wein oder Bier befand, aufzustellen, wobei die Judendarsteller während der Aufführung das Getränk genossen, das zum Hinterteile des Kalbes herausfloß. Das Alsfelder Spiel hat v. 3273 die Regieanweisung: „Judaei bibunt ex culo vituli". Diese derben Späße wurden natürlich nicht nur in den Auferstehungsspielen losgelassen, sondern auch in anderen geistlichen und weltlichen Schauspielen, wo eben immer Juden auftraten. Unsere Szene hier ist nicht nur ihrer ganzen Anlage nach von gewisser Komik, auch die Reden der beratenden Juden sind öfters in den Spielen komisch gestaltet. So sagt ein Jude in dem Wiener Osterspiele (Hoffmann, Fundgruben II, p. 296 ff.):

„Wenn Jesus uns welte entweichen,
Ich welte jm nachsleichen,
Und welte jn beissen in ein knie,
Daß jm geschehe we alhie,
Daß er müste werden lam;
Wer er wilde, ich machte jn zam".

Wenn es dann nach eines anderen Juden Rat heißt: „Die Juden tanzen zu Pilato und singen jüdisch" — ausnahmsweise haben wir hier im Wiener Osterspiel deutsche Regieanweisungen —, so können wir uns nach dem bereits Bemerkten die groteske Komik dabei wohl vorstellen.

Damit beginnt nun der 3. Auftritt, die Bestellungsszene der Grabwächter. Diese bildet mit den beiden folgenden Szenen, der der Grabwache und der der Auferstehung, wieder eine kleinere Einheit, die plautinisch mit milites gloriosi überschrieben werden könnte: ein einheitlicher Zug der Komik geht hindurch, der sich gründet auf den

klaffenden Widerspruch von Worten und Taten der Grabwächter. Die Juden bitten Pilatus, daß er das Grab bewachen lasse, und er weist sie an seine Ritter, die die Wache für klingenden Lohn übernehmen wollen. Dabei kommt bereits die Geldgier des Raubritterstandes zur Darstellung, indem die dargebotenen Münzen ängstlich auf ihre Echtheit geprüft werden, wie es auch der Salbenkrämer getan hatte. Das entspricht übrigens auch der damaligen Zeit, wo zahlreiches Falschgeld im Umlauf war. Die angeworbenen Ritter zeigen uns bereits in der Namengebung die Satire. Wir können dabei drei Klassen unterscheiden: Namen, die durch ihren bloßen Klang und ihren Inhalt komisch wirken, wie Unverzeit, Schuerenprant, Wagendrusel, Helmschrat, Wagsring; Namen, die der Blüte der Heldenzeit entstammen und durch ihren Kontrast mit den damals gegenwärtigen Zuständen komisch wirken, wie Siegenot, Dietrich, Hillebrant, Laurein; und schließlich Namen, die jüdischer Herkunft sind und daher bei der damaligen Verachtung der Juden für die Ritter erst recht komisch klingen, wie Samson, Boas von Thamar, Salmon, Sadock, Josue, Johel, Samuel.

Mit am besten dargestellt ist die Großsprecherei der Ritter im V. Erlauer Spiel, worin acht verschiedene Helden ihren Mut und ihre Stärke in gewaltiger Steigerung anpreisen in einer Art dem Fastnachtspiel entsprechender Revue. Um nur ein Beispiel hervorzuheben, der siebte Ritter sagt:

„Nu merkcht all fleizzleich,
nindert vindet man mein geleich;
ich toerst den teufel selb westan,
vnd hiet er halt neun panzir an,
ich traut in auz der helle jagen.
nu merkcht, was ich euch wil sagen:
hundert man an dieser frist,
die wag ich als einen nunnenvist,
ich trau seu all erslahen wol,
ich pin aller uppichait vol".

Im Sterzinger Osterspiel ist diese Ruhmrederei noch derart gesteigert, daß der Wagendrusel sogar mit Jesus selbst anbinden will:

„So du Jesus in dem grab
Bistu uns feint, so sag uns das! (für ab)
Wiltu ersten, das tu schier
Und ge zu uns aus dem grab herfür,
Und nimm zu hilf all dein kunst.
Ich gelaub es sei ein blauer dunst".

Es ist uns aber auch ein Spiel überliefert (von Pichler im Drama d. Ma.), worin dem ruhmredigen Ritter immer sofort eine Art Wahrheit sagender Narr Josel als Diener Kaiphas' gegenübergestellt ist, der auf jedes Preislied des Selbstlobs sofort eine lächerliche Tat berichtet, die das feige Maulheldentum drastisch offenbart. Schließlich aber ziehen die Ritter denn insgesamt wagemutig und schwerterklirrend zum Grabe, indem sie den Spottvers singen:

„Wir wollen czue dem grabe ge,
Jhesus der wil uff ste;
ist daz war, ist daz war,
so sint gulden unse har!" (Mone, Altt., Schsp., p. 113, Innsbr. Osp.)

Am Grabe sind sie kaum eingerichtet, da erscheint ein Engel und schlägt sie alle in die Flucht oder aber versetzt sie in Schlaf. Am

besten ausgebildet ist diese Szene im Redentiner Osterspiel. Pilatus verteilt die Ritter um das Grab. Doch kaum ist er fort, da vertrauen sie dem Nachtwächter die Hut des Grabes an und legen sich schlafen, wodurch ihre Pflichtvergessenheit um so stärker zum Ausdruck kommt. Die Szene ist vollkommen unabhängig und zeigt die hochentwickelte Darstellungskunst des Dichters des Redentiner Osterspiels. Zweifellos ist dies das beste mittelalterliche Schauspiel. Der Wächter versucht wiederholt die Schlafenden zu wecken, immer näher rückt die Gefahr, dringender wird sein Mahnen — die Ritter schlafen. Da erfolgt die Auferstehung, und während all der Zeit schlafen die ruhmredigen Ritter weiter. Es ist die Auferstehungsnacht, in der nach dem Spiel Jesus die in der Hölle schmachtenden Seelen befreit. Am Morgen endlich gelingt es dem Wächter durch wiederholte Hornstöße und Rufen, die Schlafenden zu wecken, und nun erhebt sich großes Wehklagen. Doch sie beschließen, vor den Juden sich zu verantworten. Nun sind die Maulhelden kleinlaut geworden. Kaiphas und Pilatus fahren sie derb an ob ihrer Pflichtvergessenheit, ja im V. Erlauer Spiel will Pilatus sie einkerkern lassen, doch die weitere Fassung ist die, daß die Juden sie der Lüge zeihen, und darüber kommen ihnen die großen Worte wieder. Und da die Juden fürchten müssen, daß die Ritter die Auferstehung Jesu bekanntmachen werden, so lenken sie ein und bestechen nun die Ritter, wenigstens auszusprengen, daß die Jünger den Leichnam des Herrn gestohlen hätten, eine Wendung, die uns bereits aus einem epischen Gedichte in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts bekannt ist (Hoffmann, Fundgruben I, p. 180). Die Ritter lassen sich auch das gefallen, und einer ruft als Schlußwort den Zuschauern spöttisch zu:

„Glaubt nit, das aus dem grab
Jesus sein leben wieder hab:
Sein junger kamen haimlich
Und stallen in diepplich.
Wier schlieffen, darumb sachen wir es wol:
Schlaffend zewgen man pillich glauben sol;
Wan si nicht nit liegen
Und niemand mit irer kuntschafft betriegen".

Damit ist das miles-gloriosus-Spiel zu Ende. Von besonderer Komik ist dabei noch das Verhalten der Juden, die dem Volke so recht als die geprellten Betrüger dargestellt werden. Zuerst müssen sie die Grabwächter bezahlen, daß sie das Grab bewachen, und dann müssen sie, deren „gelust", deren Wucher so oft von den mittelalterlichen Dichtern gegeißelt wird, die pflichtvergessenen Grabwächter bezahlen, daß sie ihre Pflichtvergessenheit öffentlich kundmachen. Das Innsbrucker Osterspiel findet den Schluß anders. Nach der Auferstehung kommt Pilatus mit einem Boten, um die Grabwache zu revidieren und findet sie schlafend, er verhöhnt sie, und die Ritter wälzen nun gegenseitig die Schuld aufeinander. Darüber kommt es zum beliebten Schwankschluß der derben Prügelei.

Damit sind alle Erweiterungen der kirchlichen Osterfeier betrachtet, soweit sie komische Darstellungen weltlicher Geschehnisse

bieten. Als wichtigste Einschübe sind uns dabei die Salbenkrämerszene und die Grabwächterszene begegnet, die beide so stark ausgebaut werden, daß sie gut vom ganzen geistlichen Schauspiel losgelöst werden können, um als Quacksalberspiel und Ritterspiel in voller unabhängiger Selbständigkeit aufgeführt zu werden. Diese sind daher die ersten ausgebildeten Vorläufer des deutschen Lustspiels.

d) Teufelsspiel.

Mit den genannten Vorläufern zusammen ist das Teufelsspiel zu betrachten. Neben der Komik des Diesseits steht die Komik des Jenseits. Das Teufelsspiel gründet sich auf den evangelischen Bericht, daß der im Grabe liegende Jesus zur Hölle niedergefahren sei.

Bei der Rolle, die der Teufel in der mittelalterlichen Anschauung spielte, konnten größere Erweiterungen nicht ausbleiben. Hölle und Himmel sind, amoralisch betrachtet, dem mittelalterlichen Menschen gleich real. Das Reich des Teufels ist gleich dem Reiche Gottes mit umgekehrtem Vorzeichen; um so leichter konnte die Phantasie das Teufelsreich mit ihrer Fülle bevölkern. Wenn der Teufel der mittelalterlichen Bühne also auch tatsächlich Phantasiegestalt ist, so ist er doch in den Augen des Zuschauers Wirklichkeitsgestalt. Die Haltung des neuzeitlichen und mittelalterlichen Menschen zum Teufel ist grundsätzlich verschieden. Für den neuzeitlichen Menschen hat der auf der Bühne erscheinende Teufel höchstens symbolische Funktion. Er bedeutet etwas. Für den mittelalterlichen Menschen ist er Vertreter einer Welt, deren Existenz niemand in Zweifel zieht, ebensowenig wie ihren Zusammenhang mit der menschlichen Welt. Die Teufelsfigur der Bühne bedeutet nicht nur etwas, sie ist etwas. Sie hat Wirklichkeitssein. Infolgedessen ist die Anteilnahme an ihrem Reden und Tun viel lebendiger, viel unmittelbarer als in der Gegenwart. Der Teufel ist durchaus menschlich gefaßt in Freude und in Ärger, in Zuversicht und in Furcht. Denn wenn auch die Teufelswelt von der Menschenwelt verschieden ist, so kann die naive Vorstellungskraft des Mittelalters sich doch diese andere Welt nur in Analogie der umgebenden Naturwelt denken; die Teufel sind schließlich nichts anderes als eine Menschenart, daher kann es leicht vorkommen, daß ungewöhnliche menschliche Erscheinungen, wie etwa Neger, dem naiven Auge als Teufel erscheinen. Dieser unbedingte Glauben an die Realität des Teufels muß festgehalten werden, um die Wirkung der Teufelsspiele zu verstehen.

Da der mittelalterliche Mensch durchaus im Banne kirchlicher Anschauungen lebt, so ist es leicht verständlich, daß, wenn jenseitige Dinge dem Auge dargestellt werden, auch frühzeitig das Verlangen sich einstellt, neben den Vertretern des guten Jenseits auch die Vertreter des bösen Jenseits zu sehen, neben dem über-

irdischen Reich das unterirdische, neben dem Walten des Himmels das Walten der Hölle, um so mehr als damit alten heidnischen Volksüberlieferungen entsprochen wurde. So treffen wir tatsächlich bereits im 12. Jahrhundert in Frankreich die Teufel auf der Bühne in einem lateinischen Drama der klugen und törichten Jungfrauen. In Deutschland besitzen wir ein derartiges eschatologisches Drama aus dem 14. Jahrhundert. Wenn wir dabei berücksichtigen, daß die aus dem kirchlichen Rituale, aus der Liturgie erwachsenen szenischen Darstellungen doch sicher den Dramatisierungen von heiligen Legenden und vom Jüngsten Gericht zeitlich voraufgehen, so darf ohne weiteres angenommen werden, daß die Einführung von Teufelsszenen ins geistliche Schauspiel zu den frühesten Erweiterungen der lateinischen Osterfeier gehört, besonders da mit der Auferstehung des Herrn nach dem Evangelienbericht, an den sich doch der erste Aufbau des geistlichen Dramas streng hält, unmittelbar die Niederfahrt zur Hölle verbunden ist. Allerdings trägt die erste Erweiterung durch die Szene der Vorhölle durchaus ernsten Charakter. Sie entbehrt noch jeder Art der Komik. Denn da ja der mittelalterliche Mensch an die Existenz des Teufels glaubte, so enthielt für ihn dessen Erscheinen an und für sich nichts Komisches. Seine Wirklichkeit wurde nicht in Zweifel gezogen, denn die Überzeugung des Mittelalters, daß jeder bösen Tat, jedem schädlichen Ereignis das persönliche Wirken des bösen Prinzips zugrunde liege, forderte direkt die Verkörperlichung des Bösen. Auch hier wieder ist die Tendenz des geistlichen Schauspiels wirksam, alle religiösen Glaubensvorstellungen sinnlich zu veranschaulichen. Durch die greifbar wirkliche Darstellung überzeugt, konnten dann erst die mittelalterlichen Menschen mit Inbrunst beten: Erlöse uns von allem Übel. Die Teufelsfigur auf der mittelalterlichen Bühne ist daher auch nicht einfach als Herübernahme heidnischer Vorstellungen ins Christliche zu deuten, obwohl unleugbar heidnische Anklänge in ihr vorhanden sind. Als Ganzes und in ihrem Wesentlichen ist sie durchaus ein Kind mittelalterlicher Phantasie und ist als solches auch traditionelle Figur geworden.

Die Forderung Schillers, der Komöde habe „die moralische Tendenz seines Stoffes durch die Behandlung zu überwinden", hat aber auch bereits der mittelalterliche Dramatiker erfüllt, indem er Tugend als Weisheit, Laster als Torheit betrachtete, indem er also sittliche Werte, ob positive oder negative, intellektualisierte. Darauf führt bereits Weinhold in seinem Aufsatze „Das Komische im altdeutschen Schauspiel" (in Gosches Jahrbuch) die eigentümliche Behandlung des Teufels als Lustigmacher zurück, obwohl man sich vor ihm fürchtete. Da auf diese Weise das Mittelalter selbst die Schwierigkeiten, die sich einer dramatisch-komischen Auswertung des Teufels als des sittlich bösen Prinzips entgegenstellten, überwunden hatte, so nahmen die ursprünglich durchaus ernst gestalteten Teufelsszenen auch bald komi-

schen Charakter an. Die Mimenspäße der Spielleute und Vaganten machten sich an den dankbaren Stoff und bewirkten bald seine große Ausweitung durch Zusätze aller Art. Man freut sich an dem Sieg der Weisheit über die Torheit, wie stets der Kluge das Volk für sich hat, wenn er den Dummen seine Überlegenheit fühlen läßt. Die Rolle des Tölpels ist von jeher eine dankbare Rolle, das allgemeine Lachen zu erregen. Nicht umsonst tragen die komischen Figuren auf der Bühne, im Kasperletheater oder im Zirkus bis auf heute mit Vorliebe die Züge des Dummkopfs. Und der mittelalterliche Zuschauer, der im täglichen Leben sich doch ganz gewaltig vor dem bösen Teufel fürchtete, freute sich um so mehr, wenn er ihn nun als komisches Objekt, als geprellten Betrüger auf der Schaubühne aus Herzenslust auslachen und verlachen konnte. Auch hier ist die Schadenfreude die reinste Freude.

Die Teufelsszenen nehmen somit immer breiteren Raum ein und werden nun mit dem ganzen höllischen Apparat ausgestattet, den die naive mittelalterliche Vorstellungsweise mit dem Worte Teufel verknüpft. Die Hölle auf der mittelalterlichen Bühne ist ein abgeschlossener Raum, in dem stets ein wüstes Lärmen und Schreien der Teufelsbewohner wie der von ihnen gemarterten Seelen, verbunden mit einem Rasseln von Kesseln und Ketten ertönt, und aus dem Qualm und Rauch als Höllenschwaden hervordringen. Die Teufel springen von Zeit zu Zeit aus ihrem Höllenrachen hervor oder zeigen sich doch an dessen Eingang, um mit ihrer schwarzen Bemalung und ihren grotesk-fürchterlichen Kostümen die Zuschauer teils in Schrecken, teils in Heiterkeit zu versetzen. Die grotesken Teufelsgestalten der mittelalterlichen Bühne sind uns ja durch die Darstellungen mittelalterlicher Gemälde bekannt. Wenn wir uns auf diese verlassen dürfen, obwohl die Maler bei aller Abhängigkeit von den mit eigenen Augen gesehenen Teufelsschaustellungen gerade hier auch ihre eigene Phantasie haben reichlich walten lassen, so sind sogar nackte Teufel mit obszönsten Attributen aufgetreten. Jedenfalls waren diese Teufelsgestalten höchst grotesk, wie überhaupt das Groteske in jenen Zeiten viel stärker entwickelt war als in unseren heutigen rationalistisch-gesitteten Zeiten. Daß derartige Vorstellungen sich bei dem Volke großer Beliebtheit erfreuten, kann uns wohl kaum verwundern. Im Kasperletheater leben sie ja heute noch fort. Und daß sie auch auf der geistlichen Volksbühne bis in die moderne Zeit hinein fortlebten, zeigt uns ein von Pichler im „Drama des Mittelalters in Tirol“ abgedruckter Bericht, worin der Dechant in einer Eingabe an das k. k. Kreisamt zu Schwatz vom 18. September 1816 meint, die leidenschaftliche Schauspiellust mancher Gemeinde auf dem Lande könnte von selbst erlöschen, wenn man die religiösen Theaterstücke von den Teufelsszenen reinige. König Maximilian hielt es ja auch für nötig, 1811 den Teufel aus dem Oberammergauer Passionsspiel zu verbannen.

Ein stärkerer Beweis für die Beliebtheit der Teufelsszenen bis ins 19. Jahrhundert hinein ist wohl nicht zu geben.

Es ist damit wohl verständlich, daß die Komik sich frühzeitig des Teufelsstoffes zu ihrer Betätigung bemächtigte. Am frühesten erblicken wir die Teufelsszenen in dem Wiener Osterspiel des 13. Jahrhunderts. Die vollendetste Gestalt aber in dieser Richtung hat wiederum das bereits seiner künstlerischen Form wegen hervorgehobene Redentiner Osterspiel. Wir besitzen einen Abdruck sowohl in Mones „Schauspielen des Mittelalters" als auch in der dankenswerten Ausgabe Fronings „Das Drama des Mittelalters" in Kürschners Deutscher Nationalliteratur. Nachdem die Altväter in der Vorhölle das Kommen Jesu begrüßt haben, ruft Luzifer seine Gesellen zusammen. Die Komik besteht in der Angst Luzifers vor Jesus, den Satanas glaubte für die Hölle einfangen zu können. Doch ist die Komik nicht objektiv, sondern nur subjektiv in dem Bewußtsein der wissenden Zuschauer, daß diese sich so klug dünkenden Teufel eben doch Toren sind, denen all ihre Schläue Jesus gegenüber nichts nützen wird. Auf diese Einleitung folgt dann die Erscheinungsszene Jesu. Mit Macht werden die Höllenriegel gesprengt, Luzifer in Ketten gelegt und die Altväter befreit. Der letzte, der die Hölle verläßt, ist Johannes der Täufer, der auch der letzte war, der in sie gekommen ist. Dieser Johannesgestalt wird auch ein etwas komischer Anstrich gegeben, wohl schon auf Grund des biblischen Berichtes, daß er in der Wüste sich von wildem Honig nährte und sich mit Kamelhaaren kleidete. Er wird daher auch auf der Bühne mit einem rauhen Fell dargestellt. Die Teufel Tutevillus und Satanas wollen ihn festhalten, doch er wehrt sie derb und handgreiflich ab. Damit sind die Teufel nun allein in der Hölle, und Puck schilt seinen Meister und Herrn gewaltig ob seiner Schwäche aus, und höhnisch fügt er hinzu, es sei ja wohl auch recht, daß der Herr aus weichem Erlenholz den Knecht aus hartem Eichenholz bezwinge. Wir können es uns leicht vorstellen, mit welcher Schadenfreude die sich im Innern doch vor dem Teufel fürchtenden Zuschauer zuhörten, wenn sein eigener Unterteufel seine Schwäche verhöhnt und ihn ausschmäht, und wenn der doch sonst so mächtige Luzifer nichts als ohnmächtige Klagen über den gewalttätigen Jesus zu äußern weiß.

Der letzte Vers in Luzifers Klage ist bereits die Vordeutung auf die am Schlusse des Osterspiels angehängten Teufelsszenen, worin Luzifer der Rächer aller Sündentaten ist. Damit kommen wir erst zum eigentlichen Teufelsspiel. Was wir bisher gehört haben, ist nur Beiwerk zu Christi Höllenfahrt. Durch die Befreiung der Seelen ist aber nun die Hölle leer geworden, ihre Neufüllung bildet die Grundlage der Handlung vom eigentlichen Teufelsspiel. Es besteht aus verschiedenen Szenen: Luzifer beruft die Teufel zusammen, Teufelrevue, Aussendung der Teufel, Gerichtssitzung über die herbeigeführten Seelen. Schon Mone hat in

diesem Spiele zwei Seiten der Komik gesehen: 1. die angemaßte Klugheit des Teufels wird zuschanden (Satanas), 2. die Standessatire, worin die Teufelskomödie wieder Menschenkomödie wird.

Die Verknüpfung dieser Teufelsspiele mit dem Handlungsverlauf der Oster- und Passionsspiele ist verschiedener Art. In den Osterspielen selbst sind sie die Folgen der Höllenfahrt Christi, in den weit ausgedehnten Passionsspielen, die am liebsten das ganze neue und alte Testament in tagelangen Aufführungen dramatisch darstellen möchten, sind sie die Folge des Sündenfalls von Adam und Eva. In letzteren ist der Teufel das Symbol der dadurch in die Welt gekommenen Erbsünde und zugleich ihr Rächer. Oder aber die Teufelsspiele stehen ausschließlich auf dem Boden des neuen Testaments und fügen sich in das mit Christus begonnene Erlösungswerk ein, indem sie das retardierende Moment der Handlung darstellen. Dementsprechend ist ihre Stellung innerhalb des Handlungsablaufs ganz verschieden in verschiedenen Spielen. Sie sind nicht nur Zwischenspiele, sondern können auch, wie etwa im Alsfelder Passionsspiel, Vorspiel oder, wie im Redentiner Osterspiel, Nachspiel sein. Der äußere Anlaß der Teufelsspiele ist die Vorliebe des Volkes für Teufeleien und die Stillung dieser Teufelslust durch die Spielleute und fahrenden Kleriker. Es ist ein Vorherrschen des Theaters gegenüber dem Drama, Schaustellung gegenüber Darstellung. Dies rein theatralische, undramatische Gepräge der Teufelsspiele führt bis zur Überschreitung der Bühnengrenzen, indem im Verlaufe der Vorstellung gelegentlich die Teufel unter die Zuschauer springen, um einzelne, die vielleicht sich als Ruhestörer benommen haben, auf die Bühne zu schleppen und dort in den Höllenrachen zu werfen.

Die für das Drama lebensnotwendige Illusion ist dadurch unterbrochen zugunsten von Theatereffekten. Es ist uns heute schwer, an die Illusionswirkung der mittelalterlichen Bühne zu glauben, wo wir weder Nacheinander der Örtlichkeiten im Handlungsablauf durch naturalistischen Bühnenbildwechsel noch Neutralisation der Örtlichkeiten durch Idealbild erleben. Die mittelalterliche Bühne zeigt sämtliche im Handlungsablauf vorkommenden Örtlichkeiten von Anfang bis zu Ende des Spiels nebeneinander auf der Bühne, und in den meisten Fällen sind auch die Schauspieler von vornherein alle an ihren Plätzen durch die ganze Vorstellung hindurch. Der Zuschauer ist wirklich Zeuge, wie der einzelne vom Himmel durch die Welt zur Hölle gelangt; Himmel, Welt und Hölle liegen nebeneinander auf der Bühne vor seinen Augen. Von objektiver Illusionsursache kann dabei keine Rede sein. Die Illusion des mittelalterlichen Schauspiels ist rein subjektiv in den Zuschauern selbst begründet, in ihrer gläubigen Überzeugung, daß die dargestellten Dinge wirklich so verlaufen sind und so verlaufen, denn sie sind, wenn auch keine Erfahrungstatsachen, so doch, was von viel größerer Wahrheit ist: Glaubenstatsachen.

Schließlich hat auch hier das Augustinische Wort Geltung: Credo, quia absurdum est.

Doch der Glaube der Zuschauer an das Dargestellte ist nicht etwa ein Hinderungsgrund der komischen Wirkung. Die Komik der Teufelsspiele beruht in dem Kontrast zwischen dem Wollen und Können der Teufel. Doch wird der Kontrast erst dadurch komisch, daß dem objektiven Streben der Teufel gleichzeitig das subjektive Wissen der Zuschauer von dessen Erfolglosigkeit entspricht. Die Komik ist also verursacht durch den angeschauten Versuch am untauglichen Objekt. Und deshalb ist der Glaube der Zuschauer an die Wirklichkeitsexistenz der Teufel nicht etwa hindernd für das Komische, sondern fördernd. Gerade weil die Zuschauer an die Macht des Bösen glauben, so fassen sie die Worte der Teufel nicht als offenbare Lüge und Unmöglichkeit auf, sondern im Augenblick des Sehens und Hörens glauben sie an deren Möglichkeit, an deren Ausführbarkeit. Aber sofort wird dieser Bewußtseinsinhalt durch die größere Sicherheit der Heilswahrheit überwunden. Die Befürchtung schlägt im Entstehen um in die heitere Gewißheit des Unbegründeten. Dieser plötzliche Umschlag in statu nascendi der Furcht in Sicherheit ist die komische Kontrastwirkung der Teufelsdarstellungen. Da diese Komik aber zu ihrem Entstehen die Überzeugung von vorausbestimmten göttlichen Werten voraussetzt, so ist sie Weltanschauungskomik. Weltanschauungskomik aber ist Humor. Das Teufelsspiel ist seinem Grundcharakter gemäß also humorisch.

Darin liegt ein Gegensatz zu dem Quacksalberspiel und dem Ritterspiel. Diese beiden Urkomödien sind realistische Abbilder eines Ausschnitts aus der sinnlich wahrnehmbaren Welt. Nach unserer Unterscheidung der beiden Hauptkomödienarten in Schwank und Lustspiel sind sie also Schwänke. Sie beruhen auf objektiver Komik, wobei auch Wortwitze, die als solche natürlich nur in dem subjektiven Zuhörer durch intellektuelle Verknüpfung komisch wirken können, dazu rechnen, denn sie beruhen ja auf Wahrnehmung. Wir können also den Schwank weiter bestimmen, daß seine Komik objektiver Art ist. Das Teufelsspiel rechnet mit Komik subjektiver Art. Die von ihm bewirkte Komik beruht nicht nur auf Sehen oder Hören, nicht nur auf Bewußtseinsinhalten, die durch Wahrnehmung des Dargestellten entstanden sind, sondern auf Bewußtseinsinhalten, die unabhängig von der Darstellung, ja unabhängig von allem durch die Sinne Wahrnehmbaren im Zuschauer vorhanden sind als Glaubenstatsachen. Subjektive weltanschauliche Komik oder Humor ist also die Grundlage des Teufelsspiels und läßt es uns daher nicht zu den Schwänken, sondern zu den Lustspielen rechnen. Es ist das Urlustspiel.

Damit ist aber nicht gesagt, daß es keine objektive Komik enthalte. Alles bisher über die Teufelsdarstellungen auf der mittelalterlichen Bühne Erwähnte beweist gerade das Gegenteil. Es sind starke und

ausgebreitete Schwankelemente im Teufelsspiel wirksam. Es gibt überhaupt bis auf die heutige Zeit kaum ein Lustspiel, das sich nicht der Schwankkomik bedient, um das Lachen zu erregen. Selbst in den „Meistersingern" finden wir sie wirksam, ich erinnere nur an die nächtliche Prügelszene.

Auf Grund dieser allgemeinen Charakteristik des Teufelsspiels als humorischem Lustspiel mit starken Schwankbeimischungen betrachten wir zunächst das Vorkommen der Teufelsfigur im Alsfelder Passionsspiel. Dieses ist die Veranschaulichung des Lebens und Leidens Christi. Die Darstellung der Leiden Christi erfordert aber den Hinweis auf den Urheber des Leidens, wie des Leids der Menschheit überhaupt. Das ist der Teufel. Die höllischen Kräfte sind im Widerstreit mit der himmlischen Macht und suchen sie zu verderben, suchen das Elend aller Menschen zu bewirken und deshalb ihre Erlösung durch den Herrn zu hintertreiben. Die Teufel sind daher in dem vorliegenden Spiel das retardierende Moment. Ihre Bedeutung wird dadurch betont, daß der Eingang des Spiels nach dessen Ankündigung sofort die Teufel in den Mittelpunkt stellt. Wir sehen auf der Bühne die richtige Teufelsrevue:

„Luciper ascendit doleum et dicit:
Woil her, woil her uß der hellen, (dus uch die ridde muß schidden!)
Sathanas und alle dyne gesellen! und losset mich nit alleyn stan,
kommet zu mer, er hellerodden willet er anders den lon von mer honn!
Et tunc omnes dyaboli circueunt doleum corisando et cantando:
Lucifer in dem throne, ryngelyn ryss!
der was eyn engel schone, ryngelin ryss!" v. 133—190.

Wir sehen, das Teufelsspiel setzt mit bewußter Heiterkeit ein. Doch sofort schließt sich die ernste Note an, indem Luzifer die Klage über seinen durch Hochmut herbeigeführten Fall ertönen läßt. Damit rückt das Teufelsspiel aus dem Rahmen der Schwankkomik heraus und betont das Weltanschauungsmotiv, wodurch es zum Lustspiel wird. Doch die Gemüter der Zuschauer sollen nicht zu ernst gestimmt werden, deshalb fällt sogleich wieder die groteske objektive Komik ein, indem die Teufel sich auf den predigenden Höllenfürsten stürzen und ihn verprügeln. Und nun offenbart er das Motiv des Gegenspiels im Drama:

„Nu radet, lieben frunde und knecht, wie mer dit dingk griffen an,
(das thut er als wol mit recht!) das uns der zeuberer Jhesus nit entga".
v. 175—178.

Damit ist die Teufelsrevue eröffnet. Einer nach dem andern der Unterteufel tritt hervor und bringt seinen Rat an. Der erste und klügste ist Sathanas. Er ist der eigentliche Stellvertreter Luzifers auf Erden. Er hat auch bereits einen Plan, wie er mit Hilfe des Judas Jesus vernichten will, ja er hat bereits große Vorarbeit dazu geleistet. Alle, wie sie nun hervortreten, erhalten für ihren Eifer den höllischen

Lohn. Die Zuschauer sehen so mit Augen das höllische Gegenspiel zu dem himmlischen Reich. Nach Sathanas treten auf Bone, Milach, Natyr, Rosenkrancz, Raffenzaun, Binckenbangk. In weiteren Überarbeitungen tritt dazu noch eine ganze Reihe anderer Teufel, wie: Spiegelglantz, Kreutzlyun, Federwysch, Beltzbugk, Astorodt, Berith, Belial, Schorbrandt, Hehhundt, Schoppenstuch, Machdantz, Zegenbart, Leviathan, Hellegruck, des Teufels Großmutter. Nach diesem Teufelsreigen, dessen allmähliche zahlenmäßige Erweiterung deutlich die wachsende Freude des Volkes daran offenbart, ziehen alle Teufel unter Anführung Luzifers mit Gesang in die Hölle.

Damit ist die Teufelsrevue beendet. Der Teufel ist darin nicht so sehr als Rächer begangener Sünden, als wie als Anstifter der Sünden, als böses Prinzip dargestellt. Wie dieses im einzelnen wirkt, zeigt die folgende Spielentwicklung, die eigentlich aus einer Aneinanderreihung selbständiger Szenengruppen besteht.

e) Täuferspiel.

Zunächst das Täuferspiel, worin Johannes der Täufer als Vorläufer Jesu im Mittelpunkte steht. Diese Szenengruppe ist überaus geschickt in der dramatischen Entwicklung aufgebaut. Sie verdiente wohl auch heute noch aufgeführt zu werden.

Wir haben in dem Täuferspiel ein vollendetes kleines Lustspiel vor uns. Das Gute triumphiert, das Böse wird bestraft. Der Untergang des Täufers, der in der Ausübung seiner heiligen Berufspflicht stürzt, also in der Befolgung einer göttlichen Idee durch den Widerstreit mit dem in der Menschheit wirkenden teuflischen Prinzip sein eigenes Leben zerstört, ist tragisch. Doch mit weisem Bedacht ist diese tragische Wirkung aufgehoben durch die Versicherung seines ewigen Lebens. Die Stimmung der Zuschauer wird noch weiter durch die komischen Schwankelemente in ihrem Heiterkeitscharakter bestärkt; hierzu rechnen auch die beiden Schergen Quancz und Sreddel, die wie Urtypen der Polizisten in Shakespeares Falstaffszenen anmuten. Der sittliche Ernst, der das Stück durchzieht, und der in der gläubigen Weltanschauung seine Grundlage hat, verhindert aber eine possenhafte Wirkung. Es ertönt als Gesamterfolg kein lautes Lachen, sondern das in der Sicherheit gefestigter Weltanschauung herrschende humorische Lächeln wird geweckt.

Die dramaturgische Funktion der vorausgehenden Teufelsrevue in bezug auf dieses und die folgenden Spiele ist etwa zu vergleichen mit der von Wallensteins Lager in der Wallenstein-Trilogie. Es erübrigt sich, alle Szenen und Szenengruppen zu betrachten, in denen der Teufel, das Prinzip des Bösen, eine Rolle spielt. Der innere dramatische Konflikt ist stets auf den christlichen Dualismus von Gut und Böse, Himmel und Hölle, Gott und Teufel gestellt. Nur eine Szenengruppe soll hier noch besprochen werden, weil sie zu großer

Bedeutung im Mittelalter gelangte, weil in ihr das volkstümliche Element besonders stark vordrängte: das Magdalenenspiel.

f) Magdalenenspiel.

Maria Magdalena verkörpert die weltliche Sinnlichkeit. Hinter ihr steht Luzifer mit seinen Gesellen, der sie durch Lebensgenuß dem himmlischen Reich abtrünnig machen und für die Hölle gewinnen will. Auf der anderen Seite steht die warnende Schwester Martha, die die himmlische Macht vertritt. Wir erleben also den Kampf des guten und bösen Prinzips um eine Seele, wie es uns allen aus zahlreichen Beispielen der Dichtung bekannt ist. Dieser Kampf der beiden entgegengesetzten Mächte um die menschliche Seele wird besonders veranschaulicht, wenn Martha ihre Schwester zu belehren versucht und Luzifer sie auf der anderen Seite zu verführen bestrebt ist. Die Szenengruppe erhält frische, lebenswarme Farben durch die Einflüsse der Dorfpoesie, worin die Freude an sinnlicher Realistik sich kundgibt. Diese ist vor allem wirksam in dem fest in literarischer Tradition stehenden Mantellied Magdalenens, einer Art Mädchenbeichte ihrer Mutter gegenüber über eine Liebesstunde im Felde. Die sinnenfrohe Lebenslust Magdalenens, ihre Freude am Spiel, Tanz und Liebesgenuß ist mit derben Farben gemalt. Die Parallele mit der Gartenszene in Goethes Faust drängt sich dabei auf, wenn wir sehen, wie in ihrem Schäferstündchen zwei Paare einander gegenübergestellt sind: Magdalene und ihr Liebhaber auf der einen Seite, ihre Magd und der Teufel auf der anderen. Um in unserem Spiel das gute frohe Ende herbeizuführen, wird die Gestalt des Heilands eingeführt, der die Bekehrung der schönen Sünderin bewirkt. Wiederum haben wir also ein geschlossenes Spiel im Spiel, das wir ebenfalls wie das Teufelsspiel ein Lustspiel nennen dürfen; ohne Schwank zu sein bedient es sich doch dessen Komikmittel im Dienste seines Hauptziels, humorische Heiterkeit zu erregen.

Es ist auch wieder lateinischen Ursprungs, sein Thema: „Es wird ihr viel vergeben, denn sie hat viel geliebt“ wird ja auch noch in manchen Magdalenenszenen lateinisch gesungen. Schon in einem der ältesten Passionsspiele, dem Benediktbeurer, ist das Magdalenenspiel mit allen charakteristischen Zügen ausgeführt. Es läßt sich an dieser Form wie an den später davon abgeleiteten gut zeigen, wie für die weltlichen Züge der Dichtung vor allem die Volks- und Dorfpoesie herangezogen wird, für die geistlichen Züge, wie die Klage der Bekehrten über ihre Sündhaftigkeit, die Bildungspoesie, die geistliche Dichtung, die Marienklagen. Am konsequentesten ausgearbeitet ist das Magdalenenspiel in der Form, wie es in dem IV. Erlauer Spiel vorliegt: ludus Mariae Magdalenae in gaudio. Gegenüber der im Alsfelder Passionsspiel überlieferten Form tritt hier eine Erweiterung hinzu, die mir deutlich auf den Mimus zu weisen scheint. Die Figur der Kupplerin tritt auf,

an welche sich der Liebhaber zunächst um Vermittlung wendet, und die gegen klingenden Lohn bereit ist, ihn mit dem Ziel seiner Wünsche zusammenzubringen. Einzelne Züge erinnern uns an die Elegienkomödie, vor allem an die von Creizenach so benannte „Baucis"; u. a. der Zug, daß die Magd Magdalena bestimmt, sich zu schmücken, sich Schminke zu kaufen, wobei diese Stelle die Brücke zur Salbenkrämerszene bildet. Im Gegensatz zu den anderen Überlieferungen zeigt sich Magdalena hier zuerst spröde. Sie begehrt kein Silber und Gold, sie begehrt wahre Liebe. Auch als der Freier sich ihr selbst nähert, hat sie zunächst nur Hohn für seine Liebesglut. Ein glücklicher Zug des Erlauer Spiels, das sonst durch allerlei Wiederholungen an Wert einbüßt, ist, daß Magdalena gerade im bewußten Gegensatz zur warnenden Schwester sich mit dem Liebhaber einläßt. Hierin zeigt sich psychologisches Verständnis des Dichters. Doch wird dieser Zug nicht weiter ausgeführt. Es bleibt bei neckischem Wechselgesang zwischen Magdalena und ihrem Liebhaber. Dieser Wechselgesang ist stark an die Minnedichtung angelehnt und zeigt wiederum, wie die weltliche Poesie in die geistliche eindrang. Gelegentlich geht sie ins derb Sexuelle über, wenigstens scheinen mir die Strophen über die Griffelschreiber nicht nur auf einen Schreiber als begünstigten Liebhaber hinzuweisen. Der Wechselgesang endet, indem der Buhler die höhnende Schöne mit dem Schwerte bestrafen will. Darauf setzt wieder ein Bekehrungsversuch Marthas ein, der diesmal von Erfolg gekrönt ist und den Schluß herbeiführt. Auch hier wieder mag eine psychologische Überlegung des Dichters zugrunde liegen, daß die durch die Drohung geängstigte Magdalena in ihrer Furcht nun um so eher geneigt ist, ihrem weltlichen Treiben, das solche leiblichen Gefahren mit sich bringt, Valet zu sagen.

Das ganze Spiel ist durch die Gesangsform allerdings eher ein Singspiel als ein Lustspiel. Aber auch hier sehen wir wieder, daß dichterische Kunst innerhalb des geistlichen Schauspiels sich vor allem in den weltlichen, den komisch-humorischen Szenen betätigt. Daß das Wesen alles dramatischen Geschehens Spannung ist, hat der Dichter der Magdalenenspiele rechtzeitig erkannt. Die Spannung ist erregt durch die Zweifel im Zuschauer: wird Magdalena sich ihrem weltlichen Treiben überlassen, oder wird sie sich zum Besseren wenden. Die letztere Entscheidung ist für den gläubigen Zuschauer lusthaltig. Marthas Warnung arbeitet in dieser Richtung. Ihre Wiederholung steigert daher die erregte Spannung.

Das eben besprochene Erlauer Spiel beschäftigt uns aber noch weiter durch seine Verknüpfung mit dem Teufelsspiel. Es besteht aus zwei deutlich getrennten Teilen: dem Teufelsspiel und dem Magdalenenspiel. Der Zusammenhang beider ist durch die Tradition gegeben, die Tradition selber mag begründet sein in dem Evangelienbericht, daß Jesus der Magdalena sieben Teufel ausgetrieben habe, Marc. 16, 9, „Maria Magdalena de qua eiecerat septem daemonia".

g) Teufels- und Sünderspiel.

Das Teufelsspiel selbst besteht ebenfalls aus zwei Teilen: einer Teufelsrevue und einer Sünderrevue. In der Teufelsrevue preisen die Unterteufel Sathanas, Astaroth, Tutivill, Rosenchranz, Lasterpalkch, Nothir ihrem Herrn ihre Tätigkeit an, Luzifer endet diesen Teufelsreigen mit der höllischen Beschwörungsformel:

„Jučafatus pratus, vultus chusultus, hanglangko langko, polfortus stortus,
spentus rimentus, horante corante, schygo ertrigo, räkus protäkus,
mulsus molsus, schibuntus truncus, propdesancus, ein teufel haißt lankus!"
v. 132—137.

und er schließt daran die Aufforderung an seine Gesellen, auszufahren und ihm Seelen herbeizuführen. Die teuflische Beschwörungsformel ist ein unverständliches Kauderwelsch, wie wir es heutzutage noch in volkstümlichen Zauberformeln, Hokuspokus usw., beliebt und verbreitet finden, und wie wir es in dem parodistischen Judengesang kennenlernten.

Nach Luzifers Aufforderung schwärmen die Teufel sofort auf den Seelenfang aus, und ohne weitere Unterbrechung beginnt der Sünderreigen. Dies war auf der mittelalterlichen Bühne des Nebeneinanders ohne weiteres begreiflich. Die Teufel brauchten nur ihren Höllenstandort zu verlassen und waren damit sofort in der Menschenwelt. Die örtliche und zeitliche Koexistenz machte weitere Begründung überflüssig, wenn wir uns auch vorstellen mögen, daß die Teufel zunächst mal ihre grotesken Sprünge zur Belustigung des Volkes vorführten, bevor sie ihr erstes Opfer vor Luzifer schleppten.

Ebenso wie die Teufelsrevue ist der Sünderreigen ohne jede dramatische Steigerung, ohne jeden dramaturgischen Aufbau. Am meisten erinnert er an die im Mittelalter so beliebten Totentänze, wobei ebenfalls das Grundmotiv ist, daß keinerlei Stand vor dem Tode schützt. Dem inneren Zwecke nach ist damit eine Standessatire verknüpft. Satire, um Allgemeinwert zu besitzen, muß stets typisch sein. Außerdem ist die Kunst mittelalterlicher Dramatik noch nicht so weit entwickelt — sie zielt auch gar nicht dahin —, um Einzelpersönlichkeiten in frischen Lebensfarben vor uns erstehen zu lassen. Sei es nun psychologisches Verständnis für das Wesen der Satire, oder sei es künstlerische Unfähigkeit in der Menschengestaltung, jedenfalls werden keine Individuen vorgeführt, sondern Standesvertreter, Standestypen. Es erklären daher die nacheinander vorgeführten Seelen ganz unindividuell: Herr, ich pin ein sneider, ein schuster, ein rauber, ein pekch, ein leutgeb, und beichten sodann, wie sie in der Ausübung ihres Handwerks die Leute betrogen haben. Luzifer, der Gerichtsherr, verdammt sie darauf zu entsprechenden Höllenstrafen. Abwechslung kommt in diese Gleichförmigkeit, wenn die Schüler, Schreiber und die Dirne auftreten. Letztere läßt Luzifer laufen, weil sie ihr sündliches Treiben „durch hübscher chnaben willen getan" hat und durch ihren weiteren

Lebenswandel in dieser Richtung verspricht, noch mehr Seelen der Hölle zu überliefern. Schüler und Schreiber kommen frei, weil sie in ihrer Durchtriebenheit und Sinnlichkeit selbst vor des Teufels Mutter nicht haltmachen würden; „sie würden mir prüeder machen an der muter mein", deshalb will Luzifer sie nicht in der Hölle haben. Wir sehen, die Geistlichen und Gelehrten sind selbst dem Teufel zu schlecht.

Diese bittere Satire, in der natürlich wieder sexuelle Komik Gelegenheit hat, sich in derbster Weise auszutoben, kann nicht von einem Mönche oder einem in Amtswürde stehenden Geistlichen stammen; dagegen wäre sie von den Spielleuten und Vaganten wohl zu erwarten. Die selbstbewußte Ironie ist einem der fahrenden Geistlichen, der Scholaren zuzutrauen; er wird auch mit dem Teufel fertig und ruft ihm spöttisch zu:

„Da mit so lauff ich enwekch,
her teufl, habt euch mein drekch!"

Damit ist das Teufelsspiel beendet, das bereits betrachtete Magdalenenspiel beginnt. Weiter ausgestaltet und künstlerisch vollendeter ist das Teufelsspiel in dem Redentiner Osterspiel, als Nachspiel der Auferstehung angehängt. Sein Inhalt ist in dem Nachwort des ganzen Spiels durch den Conclusor gegeben:

„Nu is us up dat leste en bylde gheven,
wo de lude van allen ammeten werden to ter helle dreven:
dat enthe sik numment to hone,
men malk hebbe syner sunde schone!
wente des arghen schut leyder mer unde vele,
wemme wol kan unde doer brynghen to spele
edder wemme kan beschryven". v. 2008—2014.

Hieraus erkennen wir, daß der Dichter bewußt den Charakter seines Teufelsspiels auf die Standessatire einstellt, daß er dazu allgemeine Typen und keinerlei bestimmt gezeichnete Individuen vorführen will. Außerdem darf vielleicht aus diesen Schlußworten, jedenfalls aber aus dem vorgeführten Spiele selbst, geschlossen werden, daß es dem Dichter in erster Linie auf die Darstellung der Sündertypen ankommt und erst dann auf die dadurch zu bewirkende Besserung der Zuschauer, wie ja alle Satire ihrem inneren Wesen nach eine moralisch lehrhafte Tendenz in sich schließt. Wir dürfen daher in des Dichters Schaffen mehr ästhetisches denn didaktisches Streben erblicken. Die lehrhafte Tendenz des mittelalterlichen Schauspielers im ganzen, die in der Veranschaulichung der theoretischen Glaubensüberzeugungen beruht, wird dadurch nicht beeinträchtigt. Der Dichter löst diese didaktische Gesamtaufgabe im einzelnen mit ästhetischen Mitteln. Im Redentiner Teufelsspiel hat ein überlegener Geist den mittelalterlichen Teufelsglauben dramatisch gestaltet, hier waltet echter Humor. Aber einen eigentlichen dramatischen Aufbau besitzt das Spiel doch nicht. Es fehlt der eigentliche Konflikt, der erst das Drama macht; es fehlt die

eigentliche Spannung, die auf Lösung wartet. Das Teufelsspiel ist auch dramatisch nichts anderes als ein Reigen, ein Nacheinander komischer Wirkungen. Was es aus der Primitivität des verbindungslosen Nebeneinander von Gleichwertigem heraushebt, ist die humorvolle Weltanschauung, die das Ganze geschaffen und durchtränkt. In Einzelheiten ist es dramaturgisch bedacht, als Ganzes hat es keine Dramaturgie. Obwohl es wirkungsvoller ist als etwa das Täuferspiel, so ist dieses doch dramaturgisch von größerer Bedeutung. Wenn wir trotzdem das Redentiner Teufelsspiel, ästhetisch gewertet, für das größere Kunstwerk erkennen, so liegt dies in der humorischen Einheit, die geboren ist aus der christlichen Weltanschauung eines für seine Zeit freien Menschen: Alles Menschliche und alles Teuflische ist nur relativ gegenüber dem Absoluten des Himmels; ihre Wirklichkeit ist unbestritten, aber die Wahrheit kommt doch nur dem Göttlichen zu.

Aus dieser Weltanschauungssicherheit heraus schafft der Dichter und erzeugt mit dem Geschaffenen in seinen Zuschauern eben diese Weltanschauungssicherheit, diese aber ist eine lustbetonte Empfindung; somit ist auch das Teufelsspiel ein echtes Lustspiel. Die Einheit des Täuferspiels liegt in der Person, die Einheit des Teufelsspiels im Geistigen. Doch um diese Einheit zu finden, um sie zu gestalten, zur Wirkung zu bringen, brauchte das Teufelsspiel eine lange Entwicklung. Vor dem Redentiner Spiel von 1464 gab es viele Teufelsspiele. Wir haben gesehen, daß sie, rituellen Ursprungs, mit zu den frühesten Erweiterungen des geistlichen Schauspiels gehören. Aber zunächst bleiben sie humorische Posse. Lustspiel sind sie erst durch den Dichter des Redentiner Spiels geworden, und es hieße sein Verdienst kürzen, wenn wir nicht anerkennen wollten, daß wenigstens der II. Teil mit der Person des Geistlichen im Mittelpunkt spannungserregende dramaturgische Kunst aufweist.

Damit haben wir die wichtigsten komischen Vor-, Zwischen- und Nachspiele des geistlichen Schauspiels im Mittelalter betrachtet. Zusammenfassend können wir die beiden Grundrichtungen der Komödie von Anfang an unterscheiden, und zwar auf der einen Seite die Posse: das Quacksalberspiel und das Ritterspiel, auf der anderen Seite das Lustspiel: das Täuferspiel und das Teufelsspiel. Das Magdalenenspiel ist eher ein Singspiel zu nennen und steht als solches zwischen Posse und Lustspiel, wobei es aber deutlich dem letzteren zuneigt. Gerade am Teufelsspiel haben wir beobachtet, daß der eingangs erwähnte Unterschied zwischen beiden Komödienarten dem zwischen Volkskunst und Bildungskunst nahekommt, ohne sich aber damit zu decken. Aus allen Betrachtungen aber ergibt sich ein Hauptcharakteristikum als unterscheidend zwischen Posse und Lustspiel: Die Posse zieht ihr Lustgefühl aus dem Verlachen dargestellter Schwächen, das Lustspiel ergötzt sich an der Bewährung dargestellter Kraft.

Außer den besprochenen Szenengruppen, die wir ihres Gesamtkomödiencharakters wegen auswählten, wären noch mancherlei andere komische Einsprenglinge zu betrachten, wie etwa die Gestalt des Juden Rufus, die Schergen bei der Kreuzigung, Jesus vor Herodes. Doch bleiben dies komische Einzelheiten, die sich nicht zu selbständigen Komödien zusammenfinden.

3. KOMISCHE SZENEN DER WEIHNACHTS- UND DREIKÖNIGSSPIELE.

Ähnlich wie die Oster- und Passionsspiele, über die wir Wirth wertvolle Erhellung verdanken, entwickelten sich auch andere kirchliche Liturgien zu dramatischen Gebilden. Vor allem trug die Weihnachtsfeier heiteren Charakter; sie ist als Lustspiel oder doch als lustiges Spiel ausgestaltet worden. Eigentlich dramatischen Kampfcharakter hat dieses nicht, statt auf Konflikt ist es auf Kontrast gestellt. Idealismus und Materialismus, Supranaturalismus und Realismus sind in Maria und Joseph verkörpert; Maria ist durchaus die Auserwählte des Himmels, die reine Magd, die spätere Himmelskönigin; Joseph ist der Träger des sogenannten gesunden Menschenverstandes, der irdische Mensch mit seinen Trieben und Begierden. Dieser Gegensatz von Weltlichem und Himmlischem durchzieht das ganze Spiel und bestimmt unter reichlichem Zusatz von Elementen der Spielmannskomik, wie Streit- und Prügelszenen, seinen Lustcharakter.

Verwandt mit den Weihnachtsspielen sind die Spiele des bethlehemitischen Kindermordes und die Dreikönigsspiele. Deren Zentralgestalt ist Herodes. Herodes ist der böse Mensch schlechthin, das teuflische, böse Prinzip vermenschlicht. Er ist der Urvater der Bösewichter in der Entwicklungsgeschichte des Dramas. Die Darstellung des Bösen wirkt abschreckend, furchtbar, doch erst im Hinblick auf das von ihm ausgehende Übel. Ist ihm die Möglichkeit des Tuns versagt, dann ist er gleichsam seiner Kraft beraubt, er ist kastriert, und ein Eunuch, der zeugen will, ist lächerlich. So bietet auch die Gestalt des Herodes dem gläubigen Zuschauer des Mittelalters früh dankbare Gelegenheit zur komischen Ausschmückung, da der gläubige Zuschauer weiß, daß all die Machtmittel des großen weltlichen Herrn nichts gegen die himmlische Weisheit vermögen. Hierin kommt wieder die grundverschiedene Einstellung des mittelalterlichen und neuzeitlichen Menschen auf die Bühnenvorgänge in Betracht.

Weitere Veranlassung, komische Farben in das Herodesbild zu mischen, fand der mittelalterliche Dichter durch sein Bestreben, den Eindruck des Schrecklichen, den der Kindermörder auf die Zuschauer machen mußte, zu mildern. Also aus psychologischer Berechnung. Die mittelalterliche Psychologie aber arbeitet ganz naiv mit Kontrasten. Unmittelbar neben Dunkel wird Licht angesetzt, unmittelbar auf Tränen folgt Lachen. Dadurch wird die Entspannung herbei-

geführt. Der Mörder, um nicht die Zuschauer durch die Wucht des Schmerzes zu zermalmen, muß sich stellenweise komisch gebärden. Die Jähe des Wechsels stört nicht, wenn nur der Wechsel selbst vorhanden ist. Die Komik ist demnach nur Mittel zu dem Zweck, das traurige Geschehen für die Fassungskraft der Zuschauer aufnehmbar zu gestalten. Sie wird aber nicht Selbstzweck. Dazu ist der Inhalt und Kern der Dreikönigsspiele mit dem blutigen Kindermord doch zu ernst. So mag uns denn auch das II. Erlauer Spiel, der ludus trium magorum, als Beispiel für die Dreikönigsspiele dienen; es ist durchaus ernst gehalten, besitzt aber komische Einsprenglinge, wie etwa die Gestalt eines Narren. Wes Geistes Kind er ist, zeigt uns seine erste Rede:

„Tunc lappa dicit:
Herr mir smirzt der mag,
ez ist ze spat an dem tag,
sam mir der jungist tag,
wann ich nicht lenger gefasten mag;
ich wil den tisch dekchen,
mich möcht leicht ein hunger wekchen,
der mir tät we in meinem magen,
würd mir ein wurst in meinen chragen,
der möcht ich mich getrösten wol;
und wär dar zu süß weins vol,
so würd mir di zung zu dem guem pachen,
und ich wurd alz ein esel lachen.
Et sic imponant mensalia". v. 119—130.

Wir erkennen sofort den Narren als direkten Abkommen des Mimen, der in der Welt seiner sinnlichen Triebe lebt, für den sein Bauch sein Gott ist. In der Kindermordszene tritt der Narr wieder auf und bekennt sich als erbarmungslosen Kindermörder. In seinen Worten finden wir keine Komik, sondern nur Roheit. Es verhindert dies aber nicht, daß sein Gebärdenspiel dabei komisch-grotesk wirken sollte. Auch sonst gewahren wir gerade in der gräßlichen Kindermordszene noch komische Elemente, die dargestellt werden durch die Henkersknechte. Es schlüpft dabei gelegentlich noch ein Zug der beliebten Mönchssatire ein:

„Wol da zu her, gesellen mein,
ich han auch ain chindelein,
das ist ains münichs gewesen,
zwar ich laß es nicht genesen". v. 339—342.

Im ganzen aber können wir dieses wie die anderen Dreikönigsspiele nicht als zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Lustspiels gehörig betrachten. Ebensowenig brauchen wir die eschatologischen Dramen unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Das nach dem „Tegernseer Antichrist" bedeutendste dieser Weltuntergangsspiele, der ludus von den klugen und törichten Jungfrauen etwa, enthält wohl komische Beimischungen, die mit den Mitteln derber Realistik arbeiten; sie verdichten sich aber nicht zur Selbständigkeit und beeinträchtigen nicht den durchaus ernsten Charakter des Spiels.

4. LEGENDENDRAMEN.

Ergebnisreicher für unsere Zwecke sind die Legendendramen. Das Märtyrerdrama der hl. Katharina enthält Teufelskomik, die mit den altbewährten Mitteln der Teufelsdarstellung arbeitet. Nebenbei sei erwähnt, daß hier das antike Kreon-Antigonemotiv in christlichem Ge-

wande auflebt, indem die Soldaten, die entgegen des Königs Befehl die Leiche der verehrten Königin bestatten, zum Tode verurteilt werden. — Das Drama des hl. Georg stellt komisch dar, wie ein altes Weib, das dem Drachen geopfert werden soll — auch ein antikes, das Perseusmotiv, — vorher vom Teufel geholt wird. Neben der Teufelskomik blieb durchgängig beliebt die Judenkomik. Wir finden sie etwa im Legendendrama von der Kreuzerfindung und Kreuzerhöhung, dann in den Weltendespielen, den Antichristspielen. Die ganze Verachtung und der Haß, die das ausgehende Mittelalter den Juden gegenüber zeigt, kommt darin zum Ausdruck. In beiden Fällen, in Teufelskomik wie in Judenkomik, wirkt das Komische als eine Katharsis, eine Reinigung von Leidenschaften, in einem Fall eine Befreiung von Furcht, im anderen von Haß — wenn nicht etwa gerade der Haß noch mehr aufgepeitscht und dadurch alle komische Lust zerstört wird.

Am künstlerisch wertvollsten ist die Teufelsdramatik verwendet in dem niederdeutschen Theophilusspiel, dem bedeutsamen Vorläufer des Faustdramas. Unter diese Vorläufer zählt auch Schernbergs Spiel von der Päpstin Jutta, worin ebenfalls Ansätze realistischer Teufelskomik sich finden. Dieses Spiel scheint mir überhaupt von humorischem Geiste beseelt und der Lustspieldichtung nahe verwandt zu sein. Sein Wiederentdecker und erster Herausgeber im 18. Jahrhundert ist Gottsched, der es in seiner Sammlung „Nötiger Vorrath der deutschen Dichtung" „das älteste tragische gedruckte deutsche Originalstück" nennt. Keller, der erste große Sammler und Herausgeber deutscher Fastnachtspiele (Bibliothek des Lit. Vereins in Stuttgart), reiht es aber unter diese als Nr. 111 und meint mit Recht, es stehe in der Mitte zwischen den Mysterien und den Fastnachtschwänken.

Es ist allerdings im allgemeinen wohl zutreffend, daß, wenn im Laufe des Spiels der Tod des Helden notwendigerweise herbeigeführt wird, dann das vom Lustspiel zu bezweckende Lustgefühl an seiner Entstehung verhindert wird. Doch wieder ist die Einstellung des neuzeitlichen Menschen durchaus anders als die des mittelalterlichen Zuschauers. Für diesen hat die jenseitige Welt dieselbe Wirklichkeit wie die diesseitige. Der diesseitige Tod — ganz abgesehen davon, daß er dem Gläubigen eine Erlösung aus dem jammervollen irdischen Sündental bedeutet — einer Persönlichkeit vernichtet diese daher nicht absolut, sondern er ist für sie nur die Schwelle zu einem anderen, ebenso wirklichen Leben. Tatsächlich behandelt unser vorliegendes Stück auch seine ganze zweite Hälfte hindurch das Ergehen Juttas im Jenseits. Darin liegt der Grund, daß der Tod des Helden nicht unbedingt lustzerstörend für den mittelalterlichen Zuschauer, der des Helden Geschick mit Sympathiegefühlen begleitet hat, wirken muß. Es hängt ganz von der Darstellung durch den Dichter ab, ob das humorische, allerdings nicht possenhaft lachende, sondern ernst lächelnde Heiterkeitsgefühl dem Zuschauer bewahrt bleibt, und dies ist der Fall in

Schernbergs „Päpstin Jutta“ trotz seiner formalen Ungewandtheit und Schwerfälligkeit. Gleich der Theophiluslegende, auf die übrigens im Texte selbst angespielt wird, enthält die „Päpstin Jutta“ einen faustischen Kern. Der Drang nach Klugheit und Ehre läßt Jutta im Einverständnis mit dem Teufel die Welt betrügen. Als Mann verkleidet, erwirbt sie die höchsten weltlichen Ehren und wird gar Papst. Da erreicht sie die Strafe: als schwangeres Weib wird sie entlarvt. Ein wahrhaft grandios grotesker Zug. Ihr Ende ist Höllenpein, woraus sie aber auf Fürbitte Mariä durch Christi Barmherzigkeit erlöst wird. So ist das Ende durchaus versöhnlich, und das Lustgefühl des mittelalterlichen Zuschauers wird noch außerdem bestärkt durch die erfreuliche Tatsache, daß die gefürchteten und gehaßten Teufel wieder einmal gründlich um ihr Opfer geprellt sind.

III. WELTLICHE KOMÖDIEN.

1. HEIDNISCH-KULTISCHE KEIME.

Auch beim weltlichen Drama steht, wie beim geistlichen, eine Kulthandlung am Anfang der Entwicklungsbahn, diesmal aber keine christliche, sondern eine heidnische. Die Fastnachtfeier ist die Urquelle des Fastnachtspiels. Diese Fastnachtfeier geht zurück auf ein heidnisches Feldbestellungsfest. Um die Frühjahrsarbeit fruchtbar zu machen, werden bestimmte Kultgebräuche vollzogen, von allem ein Umzug, in dessen Mittelpunkt die Fruchtbarkeitsgottheit, umringt von anderen Dämonen, auf einem Wagen thront. Es ist begreiflich, daß in christlicher Zeit dieser Wagen, der wohl ursprünglich ein Schiff der Dämonen war — später dürfte sich daraus das Narrenschiff entwickelt haben —, bei dem Schempartlauf als Hölle bezeichnet wurde. Mit dem Umzug waren heidnische Ritualien als natursymbolische Handlung verbunden, die die ersehnte Fruchtbarkeit der Erde bewirken sollten: Tod und Auferstehung des Fruchtbarkeitsgottes, Austragen des Winters, Einbringen des Frühlings. Überbleibsel sind heute noch in Sommertagszügen zu erkennen. Eine alte Volkssitte in Deutschland ist es, den Tod durch Lärm auszutreiben. Dieser Tod ist gleichzusetzen dem Fastnachtbutz, einem bösen Geist, der verbrannt wird.

Das Symbol aber der toten Natur, der widerwärtigen Geister, fordert ein Gegensymbol. Der Kampf gegen das Todessymbol wird zum Kampf des Lebens gegen den Tod, des Frühlings gegen den Winter, der Fruchtbarkeit gegen die Unfruchtbarkeit, der guten gegen böse Geister. So gewinnt der Ritus frühzeitig aus bloßem Umzug dramatischen Kampfcharakter. Dieses Kampfelement lebt im Fastnachtspiel fort, teils als beliebte körperliche Prügelei, teils als Redekampf. In beiden Formen muß das Schwächere besiegt werden, und dieser Sieg findet im Redekampf seinen Ausdruck im Schluß, im Urteil. Diese Verurteilung be-

günstigt die Prozeßform, Klage und Verteidigung, Wechselrede mit Urteilsziel. Ob nun ein Schwächeres durch ein Stärkeres mit körperlichen oder geistigen Kräften in seiner Anmaßung zunichte gemacht wird, stets bietet der Vorgang ein Element der Komik. Diese haftet für naive Zuschauer ebensosehr an der Prügelei wie, auch für gebildetere, an der Dialektik. Beide Formen werden und bleiben daher beliebtes Requisit des Fastnachtspiels.

Das Wesen der frühjährlichen Kulthandlung berührt sich von vornherein mit dem Lustspiel. Denn ihr Stimmungscharakter ist Heiterkeit über den Abschied, Tod des Winters und den Einzug des Frühlings, Siegesfreude über das überwundene Böse, Feindliche und fröhliche Hoffnung auf ein segenreiches kommendes Jahr. Ja, die Natursymbolik der Fruchtbarkeitsfeier soll nicht nur Freude erregen, bedeuten, sie ist Freude und Lust. Lust aber ist Bewegung, Bewegung im Raum, Bewegung in der Zeit, Zeugung. Tanz und phallische Symbolik sind daher Hauptelemente des Fruchtbarkeitskults. Den Tanz mit phallischen Symbolen können wir von der heidnischen Fruchtbarkeitsfeier nicht trennen. Ihr Charakter ist mimisch-chorisch, und in der erwähnten Kampfform verbindet sich mit dem Mimisch-Chorischen bereits das Dramatische.

Wohl alle Tänze naiver Naturvölker tragen solche mimisch-dramatische Keimzelle in sich. So berichtet uns bereits Tacitus von einem Schwerttanze der Germanen, und ein solcher wird uns in Nürnberg für 1350 als konzessierter ludus der Schempartläufer angeführt. Der innere Zusammenhang der Schwerttänze, Morisgentänze und Fruchtbarkeitstänze ist ja längst festgestellt. Gerade in neuerer Zeit sind wir uns wieder bewußt geworden, daß der Tanz mimischer Ausdruck gesteigerter Gefühlsbewegung ist. Diese Erkenntnis haben schon unsere Vorväter unbewußt betätigt. Da sie noch in innigerem Zusammenhang mit der Natur lebten als wir, so war für sie der Jahreszeitenwechsel auch viel bedeutungsvoller. Unsere Frühlingslyrik ist nur noch ein schwacher Nachhall von der Sehnsucht, mit der sie die Wiederkehr des Lenzes erwarteten, von der Freude, mit der sie seine Einkehr begrüßten. Um diesem Gefühl vollentsprechenden Ausdruck zu verleihen, griffen sie zum Tanz. Die Formen waren verschieden. Es mochte ein feierlicher Umzug sein, wie er heute noch im Heidelberger Sommertagszug am Sonntag Lätare fortlebt, oder ein Rundtanz um die Dorflinde und den Maibaum, der gegenwärtig sich besonders in Bayern lebendig erhalten hat, oder aber ein kunstvollerer Figurentanz wie der schon erwähnte Schwerttanz und der Schempartlauf (von mittelhochdeutsch scheme = Larve, im Neudeutschen in Schönbartlauf verballhornt) — immer und von jeher war dieser Tanz als Frühlings- und Fruchtbarkeitsfeier volkstümlich.

Die Tänzer selbst waren meistens vermummt in böse und gute Dämonen, in schwarze und weiße. Der Träger der schwarzen Maske, der mit fortschreitender Christianisierung ohne Schwierigkeit in die

Teufelsfigur überging, war wahrscheinlich zugleich der Träger des Phallussymbols. Der Phallus war ja von einem Fruchtbarkeitskult nicht zu trennen. Exhibition, ob tatsächlich oder bildlich, hat aber für unzivilisierte, naive Zuschauer stets etwas Komisches. Diese komische Wirkung wird noch gesteigert durch groteske Größe des Glieds. Der Phallus ist daher von jeher das Emblem der Komik. Sein Träger bleibt aber nicht bei passiver Komik stehen, er übt auch aktive Komik dadurch, daß er seine mehr oder minder derben Späße mit den Zuschauern treibt. Er wirkt nicht nur komisch, er bewirkt auch Komik. Der phallische Dämon wird der Narr der Kulttänze. Dieser Narr schlägt die Brücke zum Publikum, das er in seine Späße einbezieht. Je mehr er für seine Narreteien Raum gewinnt, um so mehr fällt er aus dem Rahmen der Kulthandlung, um so selbständiger wird die von ihm getragene Handlung. Wie im geistlichen Drama sich realistisch-komische Zwischenspiele bildeten, so auch in der heidnischen Kulthandlung. Wenn aber das Christentum die geistlichen Dramen in ihrer Fortentwicklung stützte, so tötete es allmählich die heidnischen Rituale. Nur das Narrenspiel, das Fastnachtspiel, blieb.

2. URSPRUNG REALISTISCHER SATIRE.

Dieses Narrenspiel ist nicht mehr auf den Tanz gestellt, sondern auf das Wort. Frühzeitig werden schon die Frühjahrstänze von spruchartigen Reden begleitet, seien es Streitreden, Frage und Antwort, Rede und Gegenrede, Rätsel und Lösung oder auch nur Charakterisierungen der einzelnen Tänzer. Mit dem begrifflich faßbaren Wort aber dringt das realistische Moment in die Natursymbolik ein. Ursprünglich fehlt alles realistisch Individualisierende. Der dargestellte Vorgang ist der Freudetypus schlechtweg mit religiöser, aber keinerlei rationalistischer Funktion. Wenn realistische Momente eindringen, wenn der Typus wenigstens teilweise individualisiert wird, so zeigen sich in diesem Prozeß Einwirkungen der religiös ungebundenen Volkskunst, wie sie sich in den Mimen darstellt. Die Kunst des Mimen oder seiner Nachfahren rationalisiert die mythische Kultkunst immer mehr, vermenschlicht die Dämonen, bindet die Natursymbolik an die reale Welt, das Sein an den Schein. Während ursprünglich die Realität nur Gleichnis des Ideellen, das Leben nur Behelf zum Ausdruck des inneren Erlebens ist, nur Schein des dahinterliegenden Seins, gewinnt allmählich dieser Schein Eigenwert, das Leben selbst wird abgebildet, die Kunst ist realistisch, in moderner Schlagwortprägung: die expressionistische Kunst wird Impressionismus.

Damit setzt die Satire ein. Bei dem unmittelbaren Ausdruck des Ideellen, des inneren Erlebens ist jede Wertung ausgeschlossen, Kunst ist Formung des tiefsten Seins, Deutung des ursprünglichen Sinns: das Unaussprechliche wird hier Ereignis, und alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Das Unaussprechliche ist das Göttliche, dem gegenüber jedes

Urteil verstummt; das Vergängliche aber ist diesseitig, ist dem menschlichen Darsteller gleichgeordnet, es ist nicht mehr unbegreiflich, sondern wird begriffen und in seinem relativen Wert abgeschätzt. Ist es aber gewogen und zu leicht befunden, dann erhebt sich der Wägende darüber und verurteilt es in seiner Nichtigkeit. Um diese Nichtigkeit daher sinnfällig darzustellen, wird es in seiner Kleinheit, Verächtlichkeit dem Lachen ausgeliefert. Das Lachen ist das Urteil über das Anmaßend-Kleine, über den wesenlosen Schein. Mythische Kultkunst kennt keine Satire, Satire ist rationalistisch, ist Ausdruck des Aufgeklärten, im Endlichen Befangenen.

Diese Entwicklung, zu deren Erhellung M. G. Rudwin (The Origin of the German Carnival Comedy, 1920) Wesentliches beigetragen hat, ist nur im ganzen zu überschauen, nicht im einzelnen zu verfolgen. Ein Hauptförderungsgrund dürfte in der Volksfreude an Mimenspäßen liegen. Diese führte zu einer immer stärker werdenden Betonung des Textes gegenüber der eigentlichen Tanzbewegung. Allmählich tritt das Mimisch-Deklamatorische in den Vordergrund und drängt das Mimisch-Chorische zurück. Das Begleitelement und das Hauptelement wechseln die Stelle. Darin liegt an sich schon ein bedeutsamer Schritt zur Individuation. Die Entwicklung von universeller Tanzkunst zu individueller Wortkunst, vom Tanz zum Tanzdrama setzt schon den Dichter voraus, mag seine Kunst auch noch so primitiv sein, mag er selbst auch noch ganz anonym bleiben. Die Entstehung des Volksdramas entspricht der des Volksliedes. Hier wie dort verschwinden die Dichterpersönlichkeiten. Aber die Hauptträger der entwickelteren dramatischen Volkskunst des Mittelalters sind zweifellos die Spielleute. Sie bestimmen charakteristische Wesenszüge des weltlichen Fastnachtspiels wie der komischen Zwischen- und Nachspiele in der geistlichen Dramatik.

Die Geistlichen haben mit diesen weltlichen Possen nichts zu tun. Nur indirekt dürfte die Kirche eingewirkt haben, vor allem auf die Zeit ihrer Darstellung. Die freudigen Tanzdramolette gehören anfänglich wohl erst dem heitern Maimonat an, bald aber bewirkte die von der Kirche gebotene sechswöchige Fastenzeit, daß diese Freudenfeier auch vorverlegt wurde, um noch einmal vor der strengen Enthaltsamkeit die Freuden des Lebens symbolisch und realistisch zu genießen. Je mehr diese Feste ausgestaltet wurden, um so mehr wollte das Volk sehen und hören, um so mehr wollte es lachen.

3. PUPPENSPIELE.

Hier hatten die Gaukler und Spielleute des Mittelalters weites Feld zur Betätigung. Sie sind Nachkommen der griechischen und römischen Mimendarsteller und ziehen als solche auf den Jahrmärkten und Volksbelustigungen des Mittelalters umher. Im Dorfe wie in der Stadt oder im Burghofe sind sie gleicherweise gern gesehen. Ihr Repertoire umfaßt das ganze Programm der heutigen Zirkusse und

Variétés. Sie betreiben auch einen Kunstzweig, der nie und nirgends ganz ausstirbt, sondern nach einer Periode des anscheinenden Todes immer wieder frisch belebt wird: das Puppenspiel. Und es scheint mir möglich, daß die komischen Elemente, die in der Erweiterung des geistlichen Dramas wie der weltlichen Lenzfeiern die selbständigen Zwischenspiele und Fastnachtspiele aufbauten, ursprünglich, wenigstens teilweise, dem Puppenspiele entstammten. Wenn nach dem Verschwinden der geistlichen Schauspiele die Puppenspiele selbständig weiterlebten, so ist dies natürlich kein Beweis dagegen, daß sie zu den Urquellen der in ersteren enthaltenen komischen Zwischenspiele zählen. Zum mindesten ist es kein Beweis dafür, daß sie erst aus den kirchlichen Veranstaltungen entstanden seien, wie es Rehm in seinem Buch der Marionetten annimmt, um so weniger als Rehm für die italienischen Puppenspiele selbst zugibt, „daß deren Ursprung weit über das Mittelalter hinaus zurückreicht und sie seit den Zeiten ihres ersten hinreichend bezeugten Auftretens im alten Römerreiche bis auf die Gegenwart im Lande des Apennin niemals aufgehört haben zu existieren, wie denn auch die in Italien zu so hoher Entwicklung gelangte Stegreifkomödie, die noch heute nicht ganz verschwundene commedia dell'arte als eine unmittelbare Fortsetzung der römischen Atellanenspiele betrachtet werden kann" (p. 136). Selbst wenn man das unmittelbare, ununterbrochene Fortleben der Atellanenspiele in dem Puppenspiele bezweifelte, so steht doch fest, daß in Italien die Puppenspiele schon vor den geistlichen Dramen bestanden, also sich nicht erst aus diesen entwickelt haben können. Warum sollte ihnen in anderen Ländern diese Selbständigkeit fehlen? Ihrem Wesen nach sind sie — wir begegnen ihnen bei den verschiedensten Völkern aller Erdteile — unbestreitbar Volkskunst, das geistliche Drama aber ist Bildungskunst. Näher denn die Annahme, daß Bildungskunst Volkskunst erzeugt, liegt die Vermutung, daß Volkskunst in Bildungskunst eindringt und allmählich zur Bildungskunst wird. Das Puppenspiel wäre damit ein Urahne des Lustspiels.

Seine früheste bildliche Erwähnung stammt bereits aus dem Ende des 12. Jahrhunderts und findet sich in dem hortus deliciarum der Äbtissin Herrad von Landsberg. Spîlman und Spîlwîp sind darin vereinigt, an Drahtschnüren zwei Ritterpuppen im Kampfspiel zu bewegen, und Hugo von Trimberg berichtet uns ja in seinem „Renner" aus dem 13. Jahrhundert, daß die vagabundierenden Gaukler stets solche Tattermannen oder Tokken unter den Kleidern trugen, so daß sie bei jeder Gelegenheit, zu jeder Zeit und an jedem Ort das Volk damit unterhalten konnten. Auch in den geistlichen Schauspielen, besonders in den Teufelsspielen wird auf diese Gaukler Bezug genommen, „de dar spelen myt den docke unde den doren ere ghelt aflocken" (Red. Osp., v. 1136/37), und so kann wohl mit Recht Ulrich von Türheim die allgemeine Beliebtheit des Puppenspiels in das Wort fassen: „Der warlde vroude

ist tokken-spil". Wo immer die Spielleute mit ihrem Himmelreichkasten hinkommen, finden sie dankbares Publikum. Das Repertoire jener mittelalterlichen Puppenspieler ist natürlich dem Inhalte nach ebensowenig erhalten, wie etwa das der heute auf den Jahrmärkten herumziehenden Kasperletheater, sofern sich nicht ein literarhistorisch Interessierter gefunden hat, der es aufzeichnete. Solche gab es in dem unhistorischen Mittelalter nicht, und die einzelnen Gaukler hatten kein Interesse daran, ihre eigenen mehr oder minder wirkungskräftigen Improvisationen durch Aufzeichnung der Konkurrenz in die Hände zu spielen. Literarisches Urheberrecht gab es damals nicht.

Der Schritt von der indirekten Aufführung dramatischer Spiele durch Puppen zur direkten Darstellung in der eigenen Person kann aber jenen mimisch und deklamatorisch gewandten Spielleuten nicht schwer gefallen sein, um so weniger als das einzige etwaige Hindernis: die Bühneninszenierung in der damaligen Zeit ganz wegfiel, da ohne allen Bühnenapparat gespielt wurde und andrerseits Verkleidungen auch sonst zu dem notwendigen Repertoire der Spielleute gehörten.

Neben und in den Puppenspielen scheint aber auch ständig der antike Mimus weitergelebt zu haben, wenn uns auch ebensowenig wie von den Puppenspielen ein vollständiger Text erhalten ist. Gewisse kompliziertere komische Typen der Possenbühne, wie der Renommist, der Parvenü, auch wohl der angeblich weitgereiste Quacksalber, dürften kaum selbständige Neuschöpfungen des Mittelalters sein, während andere, einfachere Figuren zu ihrer Erklärung nicht der Tradition bedürfen, da sie zu jeder Zeit vor Augen liegen, wie der Dummkopf, der Trunkenbold, das zanksüchtige Weib. Außerdem weisen gewisse immer wiederkehrende Mittel der Situationskomik in ihrer Übereinstimmung mit denen des antiken Mimus auf Überlieferung. Hier muß aber die Einschränkung gemacht werden, daß diese Tradition nicht nur an die Mimusbühne gebunden war, sondern auch durch die erzählende Schwankliteratur übermittelt sein konnte, worin etwa die beliebten Ehebruchsmotive und die Schwiegermutterränke einen weiten Raum einnehmen. Doch müßten wir hier dann wenigstens eine indirekte Tradition annehmen, denn der Mimus hat zweifellos die Erzählungsliteratur befruchtet, wie die Realistik der überlieferten Typen wohl auch das beobachtende Auge der Mimusdarsteller, der Spielleute geschärft und sie zu Neuschöpfungen angeregt und befähigt hat. Soviel scheint festzustehen: ob nun die Spielleute traditionelles Mimusgut forterben oder ihre Ränke aus der Literatur holen oder neue Figuren aus der Beobachtung des täglichen Lebens schöpfen — überall wirkt ein zuerst vom Mimus ausgebildetes und betätigtes biologisches und ethologisches Interesse, verbunden mit der Vorliebe für realistische Darstellung. Neben den Puppenspielen und mit ihnen in wechselseitiger Befruchtung lebt so der antike Mimus direkt oder indirekt im Mittelalter fort und bildet mit den Marionettendarstellungen die

Grundlage zur Entwicklung der Possenkomödie. Dieser Zusammenhang wurde schon frühzeitig geahnt. Bereits 1548 betont Sibilet in seiner französischen Poetik die Ahnlichkeit von Mimus und Farce. In beiden Quellen der Possendichtung ist der Träger der Spielmann, der sich, wie Molière, rühmen konnte „de prendre son bien partout où il le trouvait".

4. NEIDHARTSPIELE.

So hat auch ein fahrender Geselle den Volksbrauch vom Veilchenfest aufgegriffen, zu einem kleinen Dramolett verarbeitet und dadurch aus dem Lenzfest unser erstes weltliches Drama, das erste Neidhartdrama gestaltet (über die Neidhartspiele unterrichten die Monographie von Gusinde und die Studien von Singer). Neidhart hat als Dichter die dörfische Reimpoesie in die deutsche Literatur eingeführt. An seinen Namen knüpft auch das kleine Drama an, das aus dem Geiste ländlicher Volksdichtung geschöpft ist, dann aber der Anschauung des auf den Ritterburgen verkehrenden Spielmanns entsprechend den Gegensatz des Ritters und des tölpischen Bauern herausarbeitet. Die Grundlage aber ist eine jener erwähnten Lenzfeiern. Das Veilchen, der erste Bote des wiederkehrenden Frühlings soll gesucht werden, und der Finder erwirbt damit die Huld seiner Herrin. Neidhart ist dies Glück beschieden, er bedeckt das Veilchen mit seinem Hute und geht, seinen Fund der Herzogin zu melden. Ein hämischer Bauer aber hat ihn beobachtet und setzt an Stelle des Frühlingsboten dürres Laub, das Zeichen des toten Winters, unter den Hut, ja, in späterer, derberer Fassung, ersetzt er das Veilchen durch Menschenkot. An dieser Wandlung beobachten wir gut, wie zuerst reine Natursymbolik im Volksgebrauch zum Ausdruck kommt, während später das satirisch-komische Motiv des gemeinen, schadenfrohen Bauernstands überwiegt.

In der ursprünglichen kürzesten Form des St. Pauler Neidhartspiels ist die Unflätigkeit ganz übergangen, und wir sind nur Zeugen der Entrüstung der Herzogin, als sie das Veilchen nicht findet. Das Spielmannsdrama, wie es uns in der St. Pauler Fassung aus der Mitte des 14. Jahrhunderts erhalten ist, hat noch durchaus den Charakter des Tanzdramoletts und ist somit von größter literarhistorischer Bedeutung, da es uns die Zwischenstufe belegt zwischen den Lenzfeiern und den Fastnachtspielen. Im St. Pauler Spiel hält sich die Bedeutung des Tanzelements und des Wortelements die Wage, hier ist der Zusammenhang der Fastnachtspiele mit den Frühlingstanzfesten noch offenbar. Und wenn Wirth („Die Oster- und Passionsspiele") die Ähnlichkeit gewisser Fastnachtspiele, darunter des Neidhartspiels, mit den Magdalenenszenen erwähnt, so ist uns nun der Grund klar in deren gemeinsamen Ursprung aus Tanzspielen. Es ist dies ein Entwicklungsgang, der der ganzen Welt gemeinsam ist. Aus Frühlingsfeiern entwickeln sich Tanzspiele, und daraus entsteht das komische Drama.

Dem St. Pauler Neidhartspiel steht am nächsten das Große Neidhartspiel vom Anfang des 15. Jahrhunderts, das mit seinen 2268 Versen das umfangreichste komische Drama des Mittelalters darstellt. Es ist außerordentlich erweitert; die Veilchengeschichte bildet nur den Auftakt, und in einer Reihe selbständiger Spiele folgen die Streiche, die Neidhart den Bauern spielt. Den äußeren Zusammenhang bildet die Rache des Ritters Neidhart für den Veilchentausch, den innern die Roheit und die Dummheit der pöbelhaften Bauern, wodurch die Rache erst die Möglichkeit ihrer Befriedigung findet. Trotz seiner Größe hat aber dieses Spiel nichts mit der antiken Komödie gemein. Dort wird ein Ablauf von Ereignissen vorgeführt, die einen Umschwung im Leben der Hauptpersonen darstellen, und die einen bestimmten Abschluß, am liebsten eine Heirat, herbeiführen. Die Possenkomödien des Mittelalters aber, wie die Neidhartspiele und die Fastnachtspiele, sind, abgesehen von ihrem Ursprung als Tanzdramen, dramatisierte Anekdoten. Und das Große Neidhartspiel ist nichts anderes als eine Aneinanderreihung solcher dramatisierter Anekdoten, die beliebig vermehrt werden könnte. Tatsächlich fehlt auch dem Großen Neidhartspiel der endgültige Abschluß; die einzelnen Streiche, die einzelnen Anekdoten sind wohl zu Ende geführt und in sich abgeschlossen, aber das Spiel als Ganzes bleibt offen; wir erwarten im Gegenteil noch weitere Streiche, auf die ausdrücklich hingewiesen wird, da der Herzog dabei Zeuge sein möchte.

Andererseits ist aber dem Dichter eine große Kunstfertigkeit nicht abzusprechen, besonders in der Charakterisierung sowohl der einander gegenübergestellten Stände, Ritter- und Bauernstand, wie der einzelnen Vertreter. Glücklich ist der Gegensatz herausgearbeitet in dem derben Ton des Bauerntanzes um den Maien und dem gezierten höfischen Ton des Rittertanzes. Hier wirkt bewußte Sprachkunst, die in der Wortwahl bereits die beiden Klassen unterscheidend charakterisiert. Die Sprachkunst geht aber noch weiter, insofern dieselben Menschen unter verschiedenen Umständen, in verschiedener Lage ihre Ausdrucksweise anpassend verändern. So sprechen die Bauern bei Hofe in ihrem Bittgesuche anders als in ihrer rohen Selbstbewußtheit unter sich, ebenso wie die Ritter im Verkehr mit den Bauern ihre unter Standesgenossen geübte Kultiviertheit ablegen und ihre Verachtung schon durch den Sprachton kundgeben.

Wenn aber derart auch ein individueller Kunststil des Verfassers unverkennbar vorliegt, so steht doch das ganze Spiel durchaus im Banne der Spielmannsdichtung, stofflich sowohl wie stilistisch. Daß auch Beeinflussungen durch das geistliche Drama stattfinden, beweist, ohne alle sonstigen kleineren Übereinstimmungen im Formel- und Phrasenschatz, vor allem das Teufelsspiel, das eingeschoben ist ohne jeden innerlich notwendigen Zwang. Der Grund dürfte allein liegen in der wachsenden Beliebtheit der Teufelsspiele des geistlichen Dramas.

Das Volk verlangt sie, und so wurden sie ihm auch im Rahmen des weltlichen Dramas geboten. Sonstige Anlehnungen an das geistliche Drama erblicken wir in Erinnerungen an die Rubingestalt der Quacksalberszene oder an Züge der Grabwächterszene. Bei dem Teufelsspiel finden wir Übereinstimmung sogar in einzelnen Worten, ebenso in Situationen, wie der Teufelsberufung. — Doch findet hier das Teufelsspiel eine Erweiterung, die dem geistlichen Drama fremd ist. Es wird ausgestaltet zu einer Satire auf die Kleidermode der Bauern, wie sie im 13. und 14. Jahrhundert besonders in Süddeutschland beliebt ist. Seit dem 13. Jahrhundert war der Bauernstand zu großem Wohlstand gelangt und zeigte, wie wir aus dem „Meier Helmbrecht" ersehen, das eitle Bestreben, seine alten, einfachen Sitten abzulegen und es den Rittern in Kleidung und Gebräuchen gleichzutun. Es gibt aus der Zeit des 15. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Kleiderordnungen, die dem übertriebenen Luxus steuern wollen. Die Teufelssatire besagt nun, daß mit dieser Hoffart Unfrieden und Uneinigkeit unter den Bauern selbst und zwischen ihnen und den Rittern eingekehrt sei. Daraus aber folgt Mord und Totschlag, und der Teufel hat den Gewinn. Deshalb sendet Luzifer seine Gesellen zum Seelenfang unter die Bauern, ähnlich wie in den Teufelsspielen des geistlichen Dramas. — Nicht alle Übereinstimmungen des Sprachstils mit dem geistlichen Drama dürfen aber als Entlehnungen und Angleichungen aufgefaßt werden. Zum großen Teil müssen sie auf eine gemeinsame Grundlage zurückgeführt werden, auf die höfische episch-lyrische Dichtung, auf die Spielmannspoesie, aus der sowohl weltliches wie geistliches Drama schöpfen. Im allgemeinen geht wohl das weltliche Drama, wie es die Spielleute mimusartig verbreiteten, dem geistlichen Schauspiel voran. Aber die Spielleute schreiben ihre improvisatorischen Szenentexte nicht auf, während die kirchlichen, zum großen Teil didaktischen Zweck verfolgenden Schaustücke frühzeitig durch die Geistlichen, die sich an die Evangelien halten konnten, in Schrift erhalten worden sind.

Weitere Fassungen der Neidhartspiele sind ein Sterzinger Szenar, das eine Quacksalberszene enthält, und das Kleine Neidhartspiel aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Dieses ist schon ganz Fastnachtspiel in der rohen Derbheit Nürnberger Art, wobei auch wieder die Anklänge an die komischen Szenen des geistlichen Dramas, spielmännischer Herkunft, sich aufdrängen. Das Große Neidhartspiel dagegen ist noch ausgedehntes Frühjahrstanzspiel.

5. FASTNACHTSPIELE.

a) Episch-lyrische Entstehungsformen: Tänze und Umzüge.

Wie die Neidhartspiele sind auch die Fastnachtspiele ursprünglich aus Tanzfeiern entstanden, gewissermaßen die Fortentwicklung jener. Viele sind noch Tanzspiel benannt, die meisten sind noch Aufzüge,

zum Teil tragen sie auch die Benennung Aufzug und entsprechen damit jener Tanzform des Umzugs. Das Tanzelement ist aber nun von dem Textelement reinlich getrennt und auf den Schluß verwiesen. Zum Abschluß der Wechselreden fordert gewöhnlich der letzte Sprecher oder auch einmal gelegentlich der Herold die Spieler zum Tanz auf. Diese Aufzugs- oder Umzugsform bedingt die ganze Spielform, indem in einer gewissen gleichförmigen Regelmäßigkeit einer nach dem anderen der Mitwirkenden seine Rede vom Stapel läßt, ohne daß ein lebendiges Hin und Her dramatischer Wechselrede erfolgte. Wir werden an die Teufels- und Sünderrevuen erinnert, auch an die Werbereden der Bauern und der Ritter im Neidhartspiele. Die Revueform ist ja seit Heinrich von Melk, dem ältesten deutschen Satiriker, also seit dem 12. Jahrhundert literarisch bezeugt. Ganz in diesem Stile ist gehalten das Spiel von den sieben Weibern, das wohl als ältestes, noch aus dem 14. Jahrhundert stammendes Fastnachtspiel gelten kann. Es ist nicht mehr Tanzspiel wie das Neidhartdrama, sondern reines Aufzugsspiel: jede der sieben Frauen erhebt Anspruch auf den einen Mann, der zum Schluß sich für die letzte erklärt. Daran knüpft der Proklamator die Moral des Jesaias, daß sieben Weiber einem Mann nachjagten.

Grundlage solcher Spiele sind also Umzugstänze, die althergebrachten Volkssitten entsprechen und ihre Träger sind unmittelbare Glieder des Volkes selbst. Wie in ältesten Zeiten die waffenfähige Mannschaft eines Dorfes sich im Frühjahr zum Schwerttanze zusammenfand, die Jungmannschaft zum Frühjahrsbeginn in vermummten Umzügen die tod- und gefahrbringenden Winterdämonen austrieb, so hatte sich in der christlichen Zeit diese Sitte fortgeerbt und sich unter zeitgemäßer Modifikation zum Vorrecht einzelner Berufsklassen, Zunftgenossenschaften ausgebildet. So wurde nach Brauch und Herkommen 1449 in Nürnberg etwa den Fleischergesellen das Recht verbrieft, um die Fastnachtzeit den Schempartlauf zu tanzen, was also an sich schon eine mimische Darstellung in Kostümverkleidung war. Diese Aufzüge sind aber ihrem Wesen nach undramatisch.

In ihre Gleichförmigkeit kommt ein belebendes Moment, wenn, wie es natürlich oft in diesen Abkömmlingen ursprünglicher Umzugs- und Figurentänze geschieht, eine lustige Person, der Narr, mit auftritt. Dies ist besonders häufig der Fall gegen Ende des Mittelalters. Damals ist der Irrationalismus, der zur Blütezeit der Mystik geführt hatte, vom zunehmenden Rationalismus abgelöst worden. Entsprechend wurde auch die Teufelsgestalt, die ja durchaus irrationalen, mystischen Ursprungs ist, rationalisiert. Das böse Prinzip wurde als intellektuelles Negativum aufgefaßt und demgemäß der böse Dämon, der Teufel, durch den Narren ersetzt. Eine interessante Zwischenstufe dieses Übergangs des sittlich Bösen zum logisch Dummen gewährt uns die Narrenfigur in dem II. Erlauer, dem Dreikönigsspiel, die zum Teil schon durchaus als Harlekin sich gebärdet, zum Teil

aber ohne jede närrische Beimischung als rein boshafter Höllenkerl sich zeigt. Erst im 16. Jahrhundert, da wieder die irrationalen geistigen Triebkräfte der Welt und des Menschen größere Anerkennung erlangten, da religiöse Gedanken den geistigen Horizont beherrschten, trat auch wieder vielfach der Teufel an die Stelle des Narren. Dieser Teufelsnarr ist, wie von Anbeginn so bis zu Ende, eine Hauptfigur der Fastnachtspiele.

b) Dramatische Formen.

aa) Werbespiele.

So wesentlich der Teufelsnarr als erster Träger der Komik ist, kann er doch dem Umzug nicht dramatischen Charakter verleihen. Keimhaft war dieser durch das eingangs besprochene Kampfelement gegeben. Aber wie nur ein Kampfziel den Kampf spannend macht, so geschieht auch bei unseren Fastnachtsmummereien der entscheidende Schritt zum dramatischen Konflikt erst dadurch, daß dem Umzug oder Aufzug ein Ziel gesetzt wird, daß der Tanz ein Objekt erhält, das durch den Tanz erworben werden soll, wie etwa im Großen Neidhartspiel die Bauern um Friederuns Spiegel, das Symbol ihres jungfräulichen Magdtums, tanzen, der dem besten Tänzer versprochen ist. Darin liegt uralter Brauch. Der Liebeswerbetanz, wie er heutzutage noch im Schuhplattler, in der italienischen Tarantella fortlebt, wie er besonders in slavischen Tänzen erhalten ist, gehört zu den ältesten Tanzformen, die selbst im Tierreich zu beobachten sind. Ich erinnere daran, wie der Täuber gurrend das Taubenweibchen umhüpft. — Im Fastnachtspiel, das das Mimisch-Chorische durch das Mimisch-Deklamatorische ersetzt hat, entsteht so das Werbespiel, das dem Zweck der Volksbelustigung entsprechend burleske Gewandung erhält. Hierher ist zu rechnen Stück Nr. 14 in Kellers Sammlung, worin der größten Narrheit der Frauenpreis, ein Apfel, versprochen ist, den der Erzähler des 10. Streichs auch wirklich erhält. Hier ist Spannung erregt durch die sich erhebende Frage: Wer wird den Apfel erringen?; es ist Steigerung erstrebt in den verschiedenen Liebesnarrheiten, bis schließlich der Zehnte in seiner derben Absurdität alle anderen übertrumpft. Daß dies Spiel „Morischgentanz“ benannt ist, weist deutlich auf seinen Ursprung hin. Eine ähnliche Revue mit darauffolgendem Tanz ist das „Vastnachtspiel von Münch Berchtolt“ (Nr. 66). Besonders gleicht dem Morischgentanz das „Vastnachtspiel, der alt Hannentanz“, ein richtiges Preistanzspiel um einen Hahn, wie dort um den Apfel. Schon im Namen zeigt den Charakter des Werbespiels Stück Nr. 70 „Die Vasnacht vom Werber umb die Junkfrau“. Verschiedene Stände werben um ein Mädchen, das sich schließlich dem Schreiber ergibt. Es erinnert an die Sünderrevuen und zeigt, wie sehr die Charakteristik der einzelnen Stände und Berufe Traditionsgut war.

Das in diesen und ähnlichen Spielen wirksame Motiv der gegenseitigen Übertrumpfung weist schon auf die Entwicklung hin von der bloßen Aneinanderreihung gleichwertiger Reden zu gegenseitig sich begründender Rede und Gegenrede. Damit ist bereits wirkliches dramatisches Element mit innewohnendem Spannungscharakter in das Aufzugsspiel eingezogen. Je mehr diese Rede und Gegenrede ausgestaltet wird, um so spannender wird das Spiel, um so dramatischer wirkt es. Diese Entwicklung setzt aber auch die Befreiung von der Gebundenheit des Aufzugs der Spieler voraus. Es erfordert Regie, wenn auch, im Gegensatz zu den Prachtaufführungen der Passionsdarstellungen am Ende des Mittelalters, im Fastnachtspiel ohne jeden Inszenierungsapparat gespielt wird. Tiefengliederung tritt an die Stelle der Flächenreihung. Dargestellte Handlungen ersetzen die wie auf alten Gemälden den Personen angehefteten Spruchbänder.

bb) Streitspiele.

Gern wird dazu das brauchbare Mittel der Streit- und Gerichtsszenen benutzt. Auch dies Motiv entspricht, wie wir gehört haben, altem Volksbrauch. Außerdem ist die Gerichtsform an sich, worauf schon Bergson (Le Rire) hingewiesen hat, durch ihre Starrheit gegenüber dem vor und in ihr sich abspielenden Leben dem Komischen zugänglich. Sie ist daher auch von jeher, schon seit Aristophanes beliebt und bietet in Klage und Gegenklage, Beschuldigung und Verteidigung von vornherein dankbares Feld zur Entfaltung wirkungskräftiger Disputationskomik. Viel beigetragen zur Beliebtheit der Gerichtsform haben auch die mit ihr innig verknüpften Prozessualallegorien, die, durch Konrad von Würzburgs „Klage der Kunst“ im 13. Jahrhundert in die deutsche Literatur eingeführt, bis tief ins 16. Jahrhundert gangbare Ware blieben.

Die einfachste Form solcher Gerichtsszenen als Fastnachtspiel sehen wir im Stück 40: „Das ist die Eefrau, wie sie ihren Man verklagt vor Hofgericht“. Die Ehefrau erhebt vor Gericht Klage, daß ihr Mann seinen ehelichen Pflichten nicht nachkomme und die Ehe breche: „Er trägt mir mein nachtfuoder auss und ich bedörft sein selber wol im haus“. Darauf geben die Schöffen nach des Richters Aufforderung der Reihe nach ihr Urteil ab. Zum Schlusse wird der Mann auf Wohlverhalten entlassen und zieht mit der Klägerin ab. Für die Sittengeschichte der damaligen Zeit ist es bezeichnend, daß wir unvergleichlich viel häufiger Klagen über Ehebruch seitens des Mannes begegnen als seitens der Frau. Die Fastnachtspiele stimmen darin überein mit den Ergebnissen rechtsgeschichtlicher Forschung und beweisen dadurch, daß wir sie als Kulturspiegel benutzen dürfen. Gleicherweise berichtet uns über Zeitumstände Stück 54, worin Gericht gehalten wird über den „Tanawäschel“. Dieser ist die Personifikation einer Seuche, wahrscheinlich Grippe oder Influenza, die 1414

ganz Deutschland heimgesucht hat. Das Stück erinnert in doppelter Weise an den Ursprung der Fastnachtspiele. Zunächst ist die Hinrichtung der typische Schluß der Schwerttänze, worin zugleich eine Reminiszenz an ihren ursprünglich sakralen Charakter liegt. Solche Schwerttänze sind uns in urkundlichen Berichten überliefert und reichen, wie uns Tacitus' Bericht zeigt, in älteste Zeiten hinauf. Einer dieser Berichte erzählt, daß 1551 in Ulm vierundzwanzig als Bauern verkleidete Handwerksburschen einen Narren im Schwerttanze umkreisten, wobei jeder sein Schwert auf dessen Schulter liegen ließ. Dieses Auflegen des Schwerts auf die Schulter oder den Nacken ist die symbolische Handlung der Hinrichtung. Der Narr aber ist, wie wir oben ausgeführt haben, nichts anderes als der Teufel, das böse Prinzip selbst. Und so verquickt sich auch hier der Schwerttanz mit seiner ursprünglichen heidnischen Ursache der Austreibung der bösen, schädlichen Dämonen. Nichts anderes ist der Tanawäschel als einer jener todbringenden Geister, die in der Frühjahrszeit unschädlich gemacht werden sollen. Das Tanawäschel-Spiel knüpft an den ureigentlichen Sinn der Fastnachtsfeiern an und gestaltet sie in der beliebten Gerichtsform.

Das beste Gerichtsspiel ist aber das Spiel von Rumpolt und Mareth, Nr. 115: „Incipit ludus solatiosus exercendus tempore nuptiarum vel carnis brevi in habit, ubi placuerit". Ähnlichen Inhalt hat Nr. 130: „Hye hebt sich an ein Recht von Rumpolt und Marecht, dy yn dy ee ansprach". Es scheint, daß Vigil Raber, der bekannte Tiroler Regisseur geistlicher Dramen, in stark verweltlichter Form, wie sie uns in der Sterzinger Sammlung erhalten sind, auch das Stück 115 redigiert habe. Die Knappheit und Naivität des Ausdrucks erhöht den Wert dieser alten Form des Deflorationsprozesses über die spätere Erweiterung durch Niklaus Manuel, der bereits den Typus des Bildungskünstlers vertritt.

cc) Realistische Volkskunst.

Das Fastnachtspiel ist aber seiner inneren Natur nach Volkskunst. Diese Tatsache erhellt auch daraus und ist zugleich der Grund dafür, daß in den etwa 140 Fastnachtspielen, die uns überliefert sind, so zahlreiche gleichartige Stücke enthalten sind. Wenn wir auch nicht immer die kürzeste Form zugleich für die früheste, die älteste Gestaltung eines Stoffes annehmen dürfen, so darf doch im allgemeinen behauptet werden, daß Stücke, die bei ihrer Aufführung Beifall erlangten, Zugkraft bewiesen, gern am selben und an anderen Orten wiederholt werden. Bei diesen Wiederholungen werden dann Zusätze, zum Teil von Lokalcharakter, hinzugefügt und derart wird der improvisatorische Charakter gewahrt.

Dieser Prozeß kann auch beim Arztspiel beobachtet werden. Ursprünglich ist es, wie schon besprochen, im Rahmen der Auferstehungs-

spiele entstanden. In seiner frühen Selbständigkeit wurde es aber bald ein beliebtes Fastnachtspiel, von dem verschiedene Überlieferungen in der Sammlung Kellers enthalten sind. Dabei sind dann wieder beliebte Erweiterungen zu bemerken, die sich wesentlich um das Heilungsmotiv drehen. Ausschlaggebend ist natürlich derbe Komik. Meist handelt es sich um einen an Leibschmerzen erkrankten Bauern. Da wird denn zunächst die Diagnose mit Hilfe des Harns festgestellt. Hier liegt bereits eine Quelle zu wirkungskräftiger Unfläterei. Diese wird gesteigert, indem dem Kranken eine Salbe oder Arzenei verordnet wird, als deren Erfolg er sich des Darminhalts in ungewöhnlicher Quantität entledigt. Der Stuhlgang und besonders seine groteske Menge bildet ja stets ein beliebtes Motiv der Komik des Fastnachtspiels. Am weitesten treibt die Groteske dieser Art Stück 23, das schon den charakteristischen Titel führt: „Ein Vasnachtspil vom Dreck". Der Ausrufer spricht das Schlußwort, das zugleich eine Entschuldigung, wie bei den meisten Fastnachtspielen, des etwa allzu derben Inhalts ist. Darin stehen die bezeichnenden Verse:

„Ob wir das han zu grob gemacht, Dar inn man sich fast ergern kan
So trifft es doch kein unzucht an, Und frauenpild raizen zu schanden".

Die Spieler machen also einen klaren Unterschied zwischen erlaubter und unerlaubter Derbheit. Unzucht ist die derbe sexuelle Komik. Doch dürfen wir deshalb nicht etwa denken, daß das Sexuelle verpönt gewesen sei, im Gegenteil, es wird, wie schon der Deflorationsprozeß zeigt, mit unerschöpflicher Erfindungskraft und unermüdlicher Wiederholungslust immer wieder breitgetreten. Auch hier sind die Symbole des attischen Mimus, der gewaltige Podex und der ungeheure Phallus, durchaus am Platze, zählt doch auch das Fastnachtspiel den Phallusträger zu seinen deutschen Ahnen. In immer neuen Benennungen geschlechtlicher Dinge betätigt sich die sprachschöpferische Kraft der Zeit am meisten. Daran nahmen anscheinend auch die Frauen keinen Anstoß, die, wenn auch nicht als Schauspieler, so doch als Zuschauer sicher anwesend waren. Die Zeit war derbe Kost gewöhnt, und gar manches, das heute unmöglich ist, war damals gangbarer Artikel. Es herrschte darin keinerlei Zensur, und so konnte das Fastnachtspiel nach Herzenslust seinem Ziel fröhnen, Ausschnitte des täglichen Lebens in realistischer Schilderung zu geben. In dieser karikierenden Abmalung der Umwelt liegt das Hauptstoffgebiet der Fastnachtspiele.

dd) Bildungsstoffe und politische Satire.

Das Fastnachtspiel schöpft gelegentlich auch aus andern Quellen, wobei allerdings trotzdem das mimisch porträtierende Element zur Hintertüre wieder eindrängt. So gab die epische Überlieferung Stoff her, wenn ein Zug aus dem Leben Dietrichs von Bern dargestellt wurde unter dem Titel „Ein Spil von dem Perner und Wundrer" (Nr. 62),

worin wieder der Ursprung des Schwerttanzes in dem Hinrichtungsmotiv, wie beim Tanawäschel, zutage tritt. Zwei Spiele berühren den Sagenkreis des Königs Artus: (Nr. 80) „Das Vasnachtspiel mit der Kron“ und (Nr. 81) „Der Luneten Mantel“. Beide Spiele gehören inhaltlich zusammen, indem sie sich gegenseitig ergänzen; das erste ist die Prüfung des treuen Ehemanns, dem allein die Krone paßt, das andere ist die Prüfung der treuen Ehefrau, der allein der Mantel paßt. Auch die im Mittelalter beliebte Sage von Salman und Morolt findet Bearbeitung; schon im Großen Neidhartspiel sind manche Züge daraus entnommen. Aus der Reihe der Spiele, die nicht direkt dem täglichen Leben der Umwelt abgelauscht sind, seien noch vier hervorgehoben. Zunächst das der Schwankliteratur der Anekdotensammlungen entnommene Stück 22: „Ein Spil von einem Keiser und eim Apt“, dessen Inhalt aus Bürgers Ballade bekannt ist. Es kommt darin noch gut die ursprüngliche Revueform zum Ausdruck, und ebenso beweist sich die ursprüngliche Tanzfeier in der Aufforderung am Schlusse „Her apt, erlaubet uns ein tanz, neur piß hinauss die vasnacht ganz!“

Besonders interessant ist uns noch Stück Nr. 128: „Ayn Spil von Mayster Aristotiles“, worin der Sieg der Frauenlist über Mannesweisheit dargestellt wird, indem der gelehrte Aristoteles sich durch die angeblich in ihn verliebte Königin betören läßt, sie auf allen Vieren gehend auf dem Rücken im Zimmer herumzutragen, wobei er von dem bestellten König überrascht wird. Schließlich haben wir noch ein Beispiel zu betrachten, in dem das Fastnachtspiel zur politischen Satire wird. Dies ist der Fall in Nr. 68: „Des Entkrist Vasnacht“, das eine Resonanz politischer Vorgänge aus der Mitte des 14. Jahrhunderts darstellt. Bedeutender ist die politische Satire ausgestaltet in Nr. 39: „Des Turken Vastnachtspil“, das, nach seinen zahlreichen Abschriften zu urteilen, überaus beliebt und demgemäß verbreitet war. „Der Großtürke hat gehört, in welch verkommenem Zustand sich die Christenheit befindet, wie Bürger und Bauer unter der Straßenräuberei leiden müssen, wie Hoffart, Wucher, Simonie, Bestechlichkeit in der Rechtspflege um sich gegriffen haben. Er kommt mit nürnbergischem Geleit ins Reich, um diese Not abzustellen. Die Boten des Papstes, des Kaisers und der Kurfürsten, die ihn mit Grobheiten und Drohungen zurückweisen wollen, müssen sich von den Räten des Sultans scharfe Wahrheiten sagen lassen, zudem erklären die Bürger von Nürnberg, daß sie trotz Kaiser, Fürsten und Herrn das freie Geleit unverbrüchlich halten wollen; wer sich an den Sultan getraut, ‚muß eine saure Suppe mit uns essen‘. Dafür dankt ihnen dann der Sultan und versichert sie eines ehrenvollen Empfanges, wenn sie einmal in sein Land kommen sollten“ (Michels). Deutlich tritt darin des Bürgers Standpunkt hervor, dem es ankommt auf Ruhe und Sicherheit im Land, so daß er ohne Gefahr Handel und Wandel treiben kann.

ee) Hans Rosenplüt und Hans Folz.

Das Fastnachtspiel vom Türken wird wohl mit Recht Hans Rosenplüt zugeschrieben, einem der ganz wenigen dem Namen nach bekannten Dichter von Fastnachtspielen. Sein besonderes Kennzeichen, das gerade in diesem Stücke zum Vorschein kommt, ist das unbedingte Selbstbewußtsein des Bürgers eines blühenden städtischen Gemeinwesens, der dreist sein Urteil über Kaiser und Reich äußert. Hans Rosenplüt, genannt der Schnepperer, lebte um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg. Sicher von ihm stammend ist nur ein Fastnachtspiel überliefert, Nr. 100: „Des Künig von Engellant Hochzeit", ein formell unbedeutendes Stück, das uns aber immerhin Rosenplüts Vorliebe für Behandlung politischer Stoffe bezeugt. Außerdem werden ihm als dem Schnepperer zugeschrieben noch die Nummern 19, 39, 41, 42, 46, 49, 88, 96, 108, 109. Rosenplüt tritt uns als bürgerlicher Dichter von stark ausgeprägtem Standesbewußtsein entgegen und als überzeugter Patriot Nürnbergs. Dieses Selbstgefühl, das sich gründet auf die Zugehörigkeit zu einem blühenden Stadtwesen, ist Rosenplüts Vorzug. Im übrigen steht er, mit Ausnahme seiner politischen Interessiertheit, ganz im Banne der Tradition des Fastnachtspiels. Seine dramatische Begabung ist in keiner Weise überragend, ebenso wie seine moralische Persönlichkeit sich durch nichts von dem gewöhnlichen Durchschnittsphilister unterscheidet, der alles verzeiht, solange es nicht an die Öffentlichkeit tritt, und der auch bei Entdeckungen kein Aufhebens macht, sobald nur der Täter verspricht, in Zukunft sich zu bessern: „Die größte puß ist nimmerthun", lautet sein Moralgrundsatz.

Der beste uns dem Namen nach überlieferte Dichter von Fastnachtspielen vor Hans Sachs ist Hans Folz. Er arbeitet etwa 30—40 Jahre später als Rosenplüt. Von Geburt ist er Pfälzer, er stammt aus Worms, hat aber seinen Wohnsitz als Barbier und Chirurg in Nürnberg. Mit seinem Namen sind sieben Stücke belegt: 1, 7, 38, 43, 44, 60, 112. Wahrscheinlich stammt von ihm noch 120 und vielleicht auch 20, 22, 32, 35, 37, 51, 55, 106. Unstreitig besitzt der temperamentvolle, wortgewandte Pfälzer im Vergleich zu Rosenplüt größere Kunstfertigkeit, lebendigere Darstellungskraft, bewußteres Kunstverständnis. Gegenüber dem philiströsen Moralisten betätigt sich Folz als genußfreudiger Humorist. Charakteristisch für seine Künstlerart ist Nr. 60: „Ein Spil von König Salomon und Markolfo", das der weitverbreiteten Spielmannsepik den Stoff entlehnt. Am besten bewährt sich seine Kunst in der naturalistischen Abschilderung täglichen Lebens, wo er mit erfrischender Lebendigkeit die einzelnen Typen vor uns hinstellt. Eine ergötzliche Satire über den mit seinem Stande unzufriedenen Bauern enthält Stück 55: „Ein hubsch Vastnachtspil". „Das ganze Stück von dem Bauern, der aus seinem Stande hinausdrängt und ein gutes festes Eigen für ein Phantom hingibt, ist deutlich genug eine

Satire auf die sozialistische Bewegung, die sich zu regen begann" (Michels). Politisch ist Folz weniger interessiert als Rosenplüt, dagegen betont er mit noch stärkerem Nachdruck seinen Judenhaß.

Das Fastnachtspiel zeigt uns ebenso wie das geistliche Drama, daß im 15. Jahrhundert eine starke Welle des Antisemitismus durch Deutschland zog. So beobachten wir überall, daß das Fastnachtspiel ein realistisches Abbild der Welt des Mittelalters darstellt. Nur aus dem Verständnis mittelalterlicher Kulturgeschichte können wir das Fastnachtspiel verstehen, und seine Kenntnis wiederum gibt uns wichtige Bausteine zur mittelalterlichen Kultur- und Geistesgeschichte.

c) Innere Form.

aa) Typischer Stil.

Der Stil des Fastnachtspiels ist durchaus typisch. Selten hören wir Eigennamen. Die Spieler sind Volksvertreter oder Standes-, Berufstypen. Die Typizität des Fastnachtspiels liegt auf derselben Linie wie Teufels- und Sünderrevuen, wie die beliebten Totentänze. Der antike und der in der Renaissance wurzelnde neuzeitliche Mensch schreitet in seiner Kunst vom Individuellen zum Typischen. Der naive mittelalterliche Mensch geht vom Typischen, vom allgemeine Geltung Habenden aus. So spiegelt sich der Dualismus mittelalterlicher Weltanschauung auch in der dramatischen Kunst der Zeit. Die dualistischen Weltanschauungsmächte des Mittelalters sind Himmel und Hölle, beide symbolisiert in Gott und dem Teufel. Entsprechend steht im geistlichen Drama Christus, im weltlichen der Teufel oder seine intellektuelle Ersatzgestalt, der Narr — statt des Höllenkerls der Harlekin —, im Mittelpunkt: Ernst, Heilswahrheit, Weisheit, Tragik sind die Triebkräfte im geistlichen Spiel; Heiterkeit, Sündhaftigkeit, Torheit, Komik die im weltlichen. Diese Triebkräfte finden in beiden Spielarten unmittelbaren Ausdruck und besitzen gerade in dieser Unmittelbarkeit ihren ureigenen Kunststil. Es wird nicht dargestellt der Heilsglaube oder die Torheit des bestimmten Hinz oder Kunz, sondern der Heilsglaube, die Torheit der mittelalterlichen Menschheit in ihrer Gesamtheit spricht unmittelbar sich aus. Die Spieler sind tatsächlich nichts weiter als jene frühmittelalterlichen Gemäldegestalten, denen Spruchbänder aus dem Munde gehen. Individualisierung liegt dem ursprünglichen Fastnachtspiele wie dem geistlichen Drama ferne, ebenso fern wie sie seinen beiden Quellen, der heidnischen Tanzfeier und dem Puppenspiel, liegt. Wenn allmählich individuelle Charakterisierung eindringt, so macht sich darin seine dritte Quelle geltend, der aus der Antike kommende und im Mittelalter, direkt oder indirekt, fortlebende Mimus. Je stärker das Ansehen der Antike mit dem ausgehenden Mittelalter und in der Renaissance wuchs, um so mehr nahm auch die Individualisierung des Fastnachtspiels zu.

Entstehungsgeschichte und Wesensart des Fastnachtspiels bezeugen, daß es unmöglich nur als Fortsetzung der Linie angesehen werden kann, die von den Weihnachts- und Osterspielen zu den Heiligen- und Legendenspielen führt, wobei einfach das Stoffgebiet zugunsten der volktümlichen Sage erweitert würde. Das Fastnachtspiel ist seinem Wesen nach ebenso unabhängig vom geistlichen Drama, wie dieses von ihm. Beides sind Kunstformen, die Urerlebnisse des mittelalterlichen Menschen als Typus darbieten. Und da das Urerlebnis, das dem geistlichen Drama zugrunde liegt, christlich-religiöser Art ist, das des Fastnachtspiels aber heidnischer Art, so ist die Grundlage des letzteren die ältere. Indem die Spielmannskunst die mimisch-chorische Ausdrucksform dieser Grundlage zugunsten des Mimisch-Deklamatorischen in den Hintergrund gedrängt hat, ist sie Urheberin der Fastnachtspiele wie der weltlich-komischen Szenen des Dramas geworden. Ein Beispiel, wie das Quacksalberspiel, zeigt die parallele Entwicklung des geistlichen und weltlichen Dramas, ihre gegenseitige Befruchtung und die Wesenseinheit ihres Kunstcharakters.

Dieses im Rahmen des geistlichen Dramas entstandene Arztspiel arbeitet wie jedes Fastnachtspiel mit derselben Triebkraft, mit der unbestrittenen Annahme der Narrheit aller Menschen. Diese Gewißheit allgemeiner Torheit ist weltanschauliches Element, da sie nur den intellektuellen Ausdruck darstellt der im mittelalterlichen Glauben festgewurzelten Überzeugung von der allgemeinen menschlichen Sündhaftigkeit. Die Narrheit wird dargestellt als Allgemeingut der Menschheit überhaupt oder einzelner Stände. Sobald aber die gewissen Ständen oder Berufsklassen eigentümliche Narrheit zur Darstellung kommt, so ist damit ein Standpunkt außerhalb dieser Klasse gegeben, von dem aus beobachtet wird. Der Beobachtung folgt Wertung bald nach. Wenn aber der Darstellung beobachteter Narrheit ein Werturteil darüber zugrunde liegt, so ist die Darstellung nicht mehr objektiv. Der beobachtende Urteiler wird sich stets der beobachteten Narrheit gegenüber überlegen finden, er wird sich als frei davon fühlen, und demgemäß wird sein Werturteil ein Aburteil, seine Beurteilung eine Verurteilung sein. Eine lusterregende Darstellung beobachteter Narrheit mit zugrunde liegendem, absprechendem Werturteil ist aber Satire, die damit frühzeitig ein Element des Fastnachtspiels wird.

bb) Bürgerliche Satire.

Die Art der Satire ist naturgemäß bestimmt von dem Standpunkt des Beobachters. Die Fragen, wer ist der Urheber der Fastnachtspiele, für wen und vor allem vor wem werden sie aufgeführt, geben mit ihrer Beantwortung auch die Art der Satire kund. Es ist uns bekannt, daß Fastnachtspiele aufgeführt wurden, so weit die deutsche Zunge klingt: vom Süden in der Schweiz und Tirol bis zum Norden an Nord- und Ostsee, bis zum äußersten Nordosten in Reval. Ihre Hauptblüte er-

lebten aber die Fastnachtspiele in Süddeutschland. Unzweifelhaft wurden sie von ihren geistigen Urhebern, den fahrenden Schülern und Klerikern, den Spielleuten, in Dorf, in Stadt und in die Burgen getragen. Und tatsächlich ist ja ihr heidnischer Ursprung als Tanzfeier dem ganzen Volke gemeinsam, wie auch ihr zweiter Quell, das Puppenspiel, überall beliebt war. Ähnliches darf vom weiterlebenden antiken Mimus angenommen werden. Doch die Hauptstätte ihres Wirkens sind die aufblühenden Städte, dort ist die größte geistige Regsamkeit, der Nährboden alles Fortschritts intellektueller Anschauung und künstlerischen Geschmacks. Und unter den Städten wiederum ist Nürnberg, nach Luther Auge und Ohr Deutschlands, der Ort gewesen, der die Hochburg des Fastnachtspiels darstellt. Das städtische Bürgertum ist somit Träger des Fastnachtspiels. Bürgerliche Anschauung, bürgerliche Werturteile liegen dem Fastnachtspiele zugrunde, durchdringen und beherrschen es. Die fahrenden Schüler und Kleriker haben sich sicherlich wesentlich aus den Städten rekrutiert, und wenn sie sich einreihen in die weitergreifende Klasse der Spielleute, so sind wohl auch diese der Hauptsache nach, vom Gesichtspunkt bürgerlicher Ehrbarkeit und gewerblicher Seßhaftigkeit aus gesehen, verkrachte Existenzen des Bürgerstandes. Wenn sie also geistige Befruchter des Fastnachtspiels sind, so befruchten sie es in derselben Richtung, die die zu dem städtischen Gewerb- und Gewerkstande zählenden Verfasser, gleich Rosenplüt und Folz, in bürgerlichem Selbstbewußtsein verfolgten. Die im Fastnachtspiele wirkende Satire ist daher in erster Linie bürgerlicher Art. Ein Beispiel ist zu beobachten in der politischen Satire des erwähnten Fastnachtspiels vom Türken.

Der Bürger urteilt darin über die anderen Stände und urteilt über sie ab, sowohl über den Ritterstand wie über den Bauernstand. Der Ritterstand ist im Niedergang begriffen. Zwischen den regierenden Mächten und den aufstrebenden Städten schwindet seine Bedeutung dahin. Dem Bürger kommt er dazu meistens als lästiger Störenfried des Wirtschaftslebens zum Bewußtsein. Der die schützenden Tore der Stadt verlassende Kaufmann muß gewärtig sein, auf einsamer Straße von rauflustig-feigen Raubrittern überfallen und im ungleichen Kampf seiner Barschaft und Waren beraubt zu werden. In manchem satirischen Bilde, wie schon in der Grabwächterszene des geistlichen Dramas, macht sich daher sein Grimm Luft. Doch immerhin bedeutet der Ritterstand noch eine Macht, die sich nicht überall dauernd ungestraft verspotten ließ. Infolgedessen wendet sich denn die bürgerliche Satire in der Hauptsache gegen den anderen Stand, gegen den Bauern.

Die Bauernsatire des Fastnachtspiels ist eine tragische Ironie. Das Spiel kehrt sich gegen seine Schöpfer, die allerdings unfähig gewesen wären, es aus seinen Kultkeimen zum selbständigen Kunstwerk zu

entwickeln. Schon das Mittelalter kannte den Gegensatz von Stadt und Land mit aller Deutlichkeit. Mit dem 13. und 14. Jahrhundert war der materielle Wohlstand der Bauern beträchtlich gestiegen; doch ihm entsprach nicht die kulturelle Entwicklung. Der Bauer war der Tölpel geblieben. Somit hatte auch die materielle Verbesserung seiner Lage vom Gesichtspunkt geistiger Bildung aus gesehen nur schädliche Folgen. Seine Dummheit paarte sich mit Hoffart und Dünkel und derbsten materiellen Genüssen, die bis zur Sittenlosigkeit ausarteten: Fressen, Saufen und Huren im holden Verein mit unaufhörlichen Schimpfereien und Schlägereien sind Tätigkeiten des Bauern, wie sie uns immer wieder im Fastnachtspiel vorgestellt werden. Dieses Kapitel scheint den Fastnachtspieldichtern unerschöpflich, immer wieder neue Variationen desselben Themas werden vorgetragen. Somit sind die Fastnachtspiele ihrer Mehrzahl nach eine bewußte bürgerliche Bauernsatire.

Es darf aber dabei nicht vergessen werden, daß die Vorliebe, mit der immer wieder der Bauernstand im Fastnachtspiel auftritt, nicht nur daher rührt, daß der Bürger damit seiner Verachtung Ausdruck geben möchte. Wir haben gesehen, das Fastnachtspiel ist aus Lenzfeiern erwachsen. Diese Volkssitten und -gebräuche waren aber noch am meisten auf dem Lande verbreitet. Von jeher ist der Bauer der Träger der Volkssitten, er ist das konservative Element des Staates. Es ist daher großenteils nichts anderes als Atavismus, wenn in den bürgerlichen Fastnachtspielen immer noch der Bauer Träger der Handlung ist. Damit ist aber auch sein nationaler Charakter bestimmt.

cc) Nationaler Charakter.

Das Fastnachtspiel ist von ausgesprochener deutscher Eigenart. Die Fülle seiner bis zu unflätigem Schmutz gesteigerten Derbheiten wirkt an sich als krasser Kontrast zur Konvention für die damalige Zeit komisch. Deren höchste Kulturform ist die ritterliche mâze. Diese ist aber im Grunde romanischen Ursprungs, da sie die christliche Askese der Mönchsbestrebungen am Ende des ersten Jahrtausend voraussetzt. Der Gegensatz zu dieser mâze, der Drang zum Ungebundenen, Grenzenlosen, der in den maßlosen Übertreibungen des Fastnachtspiels sich betätigt, entspricht germanischer Wesensart; ebenso auch die Vorliebe für das Charakteristische in der Kunst. Dieses offenbart sich am schnellsten in dem Unvollkommenen, Vereinzelten, Ungewöhnlichen; sein Stoffgebiet ist eher das Häßliche als das Schöne, eher die Karikatur als das Idealbild. Auch darin stimmt das Fastnachtspiel mit ursprünglich germanischem Kunstwillen überein.

Es läßt sich keinerlei direkter Einfluß gleichzeitiger Dramatik benachbarter Länder nachweisen. Wo Übereinstimmung in einzelnen Motiven und Zügen zutage tritt, beruht sie nicht auf Entlehnung sondern auf Gemeingut. Es läßt sich nicht die astreiche Krone eines

Baumes stets auf eine einzige Wurzel zurückführen. Das Fastnachtspiel ist auf deutschem Boden entsprungen, hat sich als Spiegel deutschen Wesens entwickelt und ist somit das früheste selbständige dramatische Zeugnis deutscher Art und Kunst.

Selbstverständlich hat dieser deutsche Charakter nichts mit politischen Grenzen zu tun. Eines unserer besten Fastnachtspiele ist Schweizer Ursprungs und zeigt demgemäß Schweizer Mundart: das Luzerner Spiel „Vom klugen Knecht", das ich mit Baechtold noch dem 15. Jahrhundert zuweise und das, wie ich in der Neuausgabe von Reuchlins „Henno" (1922) nachzuweisen versucht habe, die Grundlage von Reuchlins Komödie bildet. Das Luzerner Fastnachtspiel, das mit der berühmten französischen Farce Maître Pathelin wohl auf denselben mimischen Archetypus zurückgeht, ist um die Figur des betrügerischen Knechtes gruppiert, der in seiner pfiffigen Durchtriebenheit an den fahrenden Schüler erinnert. Neben ihm treten der dummschlaue Bauer, der geizige Kaufmann, der Rechtsgelehrte als betrogener Betrüger in den Hintergrund. Wenn auch die typischen Züge noch vorwiegen, so beobachten wir hier doch wie in „Rumpolt und Mareth" bereits Anfänge individueller Charakteristik. Der frische Ton naiver Volkskunst ist hier im hochalemannischen Sprachgebiet derselbe wie in den Nürnberger Spielen, in den von Vigil Raber in Sterzing aufgezeichneten Tiroler Stücken der gleiche wie in den Lübecker Fastnachtspielen. Da die Fastnachtspiele Eintagsfliegen waren, so sind sie uns nur in den seltensten Fällen erhalten. Aber auch bei zahlreicherer Überlieferung müßten wir unsere Anschauung über das Fastnachtspiel wohl kaum ändern.

IV. DAS KOMISCHE THEATER.

Wesentliche Erhellung und grundlegende Ergebnisse dankt die Geschichte der Aufführungen mittelalterlicher Komödien Max Herrmanns „Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance" (1914).

Im Laufe unserer Betrachtungen haben wir immer wieder Gelegenheit genommen, auf die Zusammenhänge des antiken Mimus und der neuen Volksposse, des Fastnachtspieles hinzuweisen. Der Grundcharakter beider dramatischen Formen ist nicht sowohl Literatur, als Theater, körperlich-sinnfällige Darstellung. Das mittelalterliche Drama ist damit im Grunde genommen mehr der Theatergeschichte als der Literaturgeschichte angehörig. Wenn wir uns die Aufführungen mittelalterlicher Fastnachtspiele vorstellen wollen, und wir können uns mittelalterliche Fastnachtspiele überhaupt nur aufgeführt vorstellen, so müssen wir absehen von der heutigen Trennung in Spieler und Zuschauer. Der Charakter des Fastnachtspiels ist durchaus sozial,

ob die Spieler, wie in Nürnberg, in Kneipen und Zimmern, an festen Plätzen spielen, oder ob sie, wie in Lübeck, auf Wagen durch die Stadt ziehen, um auf diesem Narrenschiff zu spielen, wo immer sie geeigneten Platz und willige Zuhörer finden.

Das Fastnachtspiel ist eine unmittelbare soziale Funktion. Damit ist aber schon eine Trennung von Bühne und Zuschauer ausgeschlossen. Das Spiel entsteht innerhalb des Volkes, aus dem Volke heraus, inmitten des Volkes. Die Spielenden sind daher auf allen Seiten vom Volke umgeben, dessen Symbol sie selbst sind, von dessen Gefühlen und Stimmungen sie Träger und Ausdruck sind. Diese Art der Aufführung ist für die Anfänge des Fastnachtspiels anzunehmen, wie auch heute noch bei Dorftänzen die Zuschauer rings um die Aufführenden herumstehen. Wenn im Laufe der Entwicklung nun das gesprochene Wort größere Bedeutung erlangt, derart daß einzelne Bürgergruppen mit feststehendem Text oder Textgerippe in den verschiedenen Wirts- und Bürgerhäusern Umzug halten, dann wird es sich von selbst begeben, daß sie eine Zimmerwand, die Türwand, von wo aus sie eintreten, sich frei halten. Sie spielen also gleichsam auf einer Bühne, die in den Zuschauerraum hineinragt, die auf drei Seiten vom Publikum umgeben ist. Anfänglich dürfte dies durchaus Zufall sein, von keinerlei innerer Notwendigkeit bedingt. Da bei dem revueartigen Charakter der Fastnachtspiele alle Spieler von Anfang bis zu Ende anwesend sind, braucht ja kein Raum vorhanden zu sein, wohin etwaige Abtretende verschwinden, oder, was wichtiger wäre, wo neue Spieler vor ihrem Auftritte sich aufhalten könnten. Es liegt aber nahe, die durch den Zufall freigehaltene Wand auch zu benutzen, sobald in die Fastnachtspiel-Revue größere Mannigfaltigkeit eindringt. Nicht alle Spieler treten von Anfang an durch die Türe ein, sondern einige warten draußen, bis ihr Stichwort fällt, und benutzen dadurch das von jeher theatralisch wirksame Überraschungsmoment. Damit wäre schon eine Bühne geschaffen, wenn auch ihre Grenzen nicht fest gezogen sind. Von Inszenierung ist dabei natürlich keine Rede; die umziehenden Gesellen sagen der Reihe nach ihr Sprüchlein auf, und damit Schluß. Allenfalls kann zu den beliebten Gerichtsszenen Tisch und Stuhl benutzt werden, die ja ohnedies in dem Raum des Bürgers oder des Wirtshauses, wo die Gesellen ihr Spiel vortrugen, vorhanden waren. Auch an Kostümierung braucht nicht gedacht zu werden, es sei denn für außerweltliche Gestalten, wie Engel und Teufel. Doch liegt die Vermummung den Ursprüngen des Fastnachtspiels sehr nahe. Bei den meisten Figuren genügte wohl ein äußerliches Requisit, in dem Sinne, wie die famosen Handwerker im „Sommernachtstraum“ ihre Verkörperung bezeichnen. Die Unterscheidung von Alten und Jungen geschah durch künstliche Bärte; die Altersbezeichnung durch Fahnen mit der Alterszahl dürfte wohl nur in Spielen wie in Gengenbachs „Die zehn Alter dieser Welt“ (1515) benutzt worden sein, wo eben

eine genaue Altersdifferenzierung der einzelnen Sprecher den Sinn des ganzen Spiels ausmacht.

Über den eigentlichen Darstellungsstil wissen wir nur, daß sein Grundcharakter naturalistisch war. Allenfalls käme eine Beschränkung dieses Naturalismus dadurch in Frage, daß die Gesten bei gewöhnlicher Rede nur durch eine Hand ausgeführt werden. Doch dem Wesen des Fastnachtspiels als sozialer Funktion ist jede Stilisierung im Sinne der dem Alltag fremden heroisch-pathetischen Gebärde zuwider. Dadurch unterscheidet sich das Fastnachtspiel grundsätzlich von dem geistlichen Schauspiel, das auf dem Boden religiöser Symbolik erwachsen war und diesen Charakter des kirchlichen Rituals auch in seinem Gestus bewahrte. Die volkstümlich-komischen Szenen, die dem geistlichen Schauspiel beigemengt wurden, fallen aber aus diesem Rahmen kirchlich-zeremonieller Gebärde heraus, sie bedienen sich der naturalistischen Alltagsgebärde des Fastnachtspiels. Dieser Naturalismus des mittelalterlichen Volksspiels, der, wie uns die Gemälde belehren, allmählich auch in die ernsten Szenen des geistlichen Dramas eindringt, kennt keine seelische Verfeinerung, sondern nur körperliche Vergröberung. Diese Unterstreichung des Gestus im Sinne karikierender Übertreibung führt zur Groteske, wie sie etwa der Darstellung der Judenszenen, besonders aber der Teufelsszenen, den charakteristischen Stempel aufprägt.

Die Entstehung und Entwicklung des geistlichen Schauspiels wie des Fastnachtspiels zeigt, daß im Mittelalter keine Trennung von Drama und Theater bestand, daß es keinen Kampf zwischen beiden um die Vorherrschaft gab. Drama und Theater waren eins. Das Drama verdeutlichte die Vorgänge des Theaters, das Theater veranschaulichte den Inhalt des Dramas, sei es, daß es die Versinnlichung religiöser Erzählungen und Glaubenssätze war wie im geistlichen Schauspiel, oder daß es Ausdruck sozialer Gefühle war wie im Fastnachtspiel.

B. SECHZEHNTES JAHRHUNDERT.

I. HUMANISTENKOMÖDIE.

1. ANTIKE QUELLEN.

Das Ergebnis der sozialen Entwicklung des Mittelalters ist die Bewußtheit des Bürgers als Stand, als bedeutsamer Träger des Staates. Der Humanismus ist dazu die wissenschaftliche Ergänzung, indem er dem von den kirchlichen Bildungsmächten emanzipierten Laienelement eine neue Bildungsgrundlage vermittelt, indem er dem bisherigen geistlichen Bildungsideal das weltliche gegenüberstellt. Dieses humanistische Bildungsideal ist an der Antike orientiert. Die Bildungselemente, die der Humanismus der deutschen Nation aufdrängte, sind von außenher importiert, nicht von innen heraus entwickelt. Bevor die Entwicklung der Laienkultur, die sich im Ablaufe des Mittelalters allmählich vorbereitet hatte, ihren Abschluß erreichte, wurde sie plötzlich von den neu erschlossenen Strömen der antiken Welt überschwemmt. Noch zu schwach, um diese überreichliche Zufuhr zu verarbeiten, erlag sie ihr und wurde durch sie bestimmt. Das Ergebnis war ein Zurückgedrängtwerden bis zur Gefährdung des nationalen Charakters. An Stelle nationaler Volkskultur trat internationale Bildungskultur, an deren restloser Eindeutschung wir noch heute zu arbeiten haben. Insofern hat, in einer Umwandlung eines bekannten Goethewortes, der Humanismus ruhige Bildung zurückgedrängt.

Dieser Einfluß des Humanismus macht sich schon im 15. Jahrhundert auch in der dramatischen Literatur geltend, zunächst in der Verbreitung der Kenntnis antiker Dramen. Nicht aus dramatischem oder gar theatralischem Interesse wurden die alten Komödien des Terenz und Plautus neu herausgegeben und aufgeführt, sondern sie waren, ebenso wie das Mittelalter den Terenz nur als Schullektüre wertete, für den Humanismus wichtige Bildungsmittel. Zunächst wurden den lateinischen Komödien nur deutsche Inhaltsangaben beigedruckt, aber noch im 15. Jahrhundert wurden Plautus und Terenz in die Volkssprache übertragen. Die Übersetzungen häufen sich vom dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ab; so erscheint 1535 die plautinische „Aulularia“ von Joachim Greff, worüber Lessing

urteilt: „Die Übersetzung ist vor die damaligen Zeiten noch sehr gut". Auch Aristophanes war sehr beliebt; Spangenberg in Straßburg übersetzt ihn und betreibt seine Aufführung am dortigen Gymnasium, und schon 1531 bearbeitet Hans Sachs den „Plutos".

Die Humanisten betätigten sich aber auch in Originalkomödien. Aber noch ist ihr dramaturgisches Verständnis sehr dürftig, noch verfolgen sie weniger künstlerische als erzieherische Ziele. Die lateinischen Dialoge ohne inneren dramatischen Aufbau, die in Schulen und Universitäten zur Sprachübung aufgeführt wurden, sind Kolloquien, keine Dramen. So etwa ist die in einer Tegernseer Handschrift von 1498 erhaltene schwäbische Stammessatire, worin Schwaben einen Hasen für ein Ungeheuer halten, nichts weiter als ein harmloser dialogisierter Schwank, der etwa mit Goethes Labores juveniles in Dialogform zu vergleichen ist. Es ist eine Schularbeit, wie durchweg die lateinischen Humanistenkomödien Übungsstoff darstellen. Sie haben ebensowenig dramatisch-theatralischen Eigenzweck wie jene Komödien der Hrotsvith, die gerade jetzt wieder 1501 von Conrad Celtis neu herausgegeben wurden und immer noch dramatischer sind als die meisten Humanisten-Dramen. „Stilpho", eine Komödie des in Heidelberg lehrenden Elsässer Humanisten Jacob Wimpfeling (um 1480) ist ein kurzes Gespräch von sechs Szenen zur Empfehlung wissenschaftlicher, besonders lateinischer Studien. Nur durch einzelne realistische Züge in der Charakterisierung eines aufgeblasenen Hohlkopfes erhebt es sich über eine trockene Stilübung.

2. JOHANNES REUCHLIN.

Eine strengere Nachahmung antiker Kunstform versucht Johannes Reuchlin (1455—1522) während seines dreijährigen Heidelberger Aufenthalts mit den Komödien „Sergius" und „Henno". Über beide Stücke orientiert mein Nachwort zu der anläßlich Reuchlins 400jährigem Todestag von Preisendanz besorgten Textausgabe des „Henno", der auch die gewandte Übertragung von Hans Sachs beigegeben ist. „Seine Komödie «Sergius», die er im ersten Jahre seines Heidelberger Aufenthaltes (1496) schrieb und die man gewöhnlich als gegen seinen Feind Holzinger gerichtet deutet, weist zwar noch nicht die kanonischen fünf Akte, sondern nur drei auf, zeigt aber in der Versform des Trimeters seine große Sprachbeherrschung. Inhaltlich mutet uns die dramatische Anekdote heute freilich derart langweilig an, daß wir ihre damalige große Beliebtheit kaum verständlich finden. Auf weit höherem Rang steht die Komödie «Scaenica Progymnasmata» oder, wie sie nach ihrem Helden meist benannt wird, «Henno». Ursprüngliche Volkskunst ist der Sauerteig, der die steif pedantische Bildungskunst durchdringt, ihre frische Lebendigkeit und derb humoristische Laune erzeugt und damit die Komödie auch heute noch erfreulich macht". Anläßlich der Besprechung des Luzerner Spiels „Vom klugen Knecht" habe ich be-

reits darauf als Grundlage des „Henno“ hingewiesen, wobei allerdings Reuchlins Kenntnis der französischen Farce „Maître Pathelin“ wahrscheinlich ist. „Die Fastnachtspielvorlage macht uns verständlich, wie der Humanist, plötzlich die Tradition seiner gelehrten Bildungskunst verlassend, uns auf bäuerischen Boden führt. Andererseits hat er aber die naive Volkskunst in das Gefäß seiner Bildungstradition gegossen. Der «Henno» ist ein spätmittelalterliches Fastnachtspiel in der Form der römischen Komödie: am Schlusse triumphiert der verschmitzte Sklave, die Verwirrung wird gelöst, und die Heirat ist gesichert. Auch die äußere Form entspricht der fünfaktigen Einteilung der römischen Komödie, und der nach terenzischem Vorbild knapp und flüssig gestaltete Dialog ist durchweg in Jamben gehalten. Eine von Terenz abweichende Neuerung besteht allerdings in der Einführung von später vielfach nachgeahmten Zwischenaktschören. Sie dienen als eine Art Zwischenaktsmusik der Stimmungsklärung, haben aber insbesondere nach dem zweiten und dritten Akte, wo sie ganz allgemeine humanistische Themen, wie Preis der Dichtung und Wissenschaft, behandeln — Preisendanz hat sie mit künstlerischem Sprachgefühl in flüssige deutsche Verse übertragen — kaum Zusammenhang mit der Komödienhandlung. Außer dem gelehrten Interesse, griechisches Vorbild nachzuahmen, sind sie wohl der Musikliebe des Heidelberger Humanistenkreises entsprossen. Die einzelnen Aktschlüsse sind dramaturgisch oberflächlich und bühnentechnisch unbeholfen.

Andererseits führt Reuchlin in seinen beiden Komödien auch eine bedeutungsvolle bühnentechnische Neuerung ein. Schon im «Sergius» wird im Gegensatz zu bisheriger Praxis Auf- und Abtreten der Schauspieler verlangt, noch mehr im «Henno». Daran ist der Kenner der Terenzbühne zu verspüren, die nun die mittelalterliche Bühne verdrängt. Diese hatte in einem Nebeneinander der Schauplätze bestanden, so daß die Schauspieler, die sämtlich mit Beginn des Stückes die Bühne betraten, im Verlauf der Handlung sich von einem Ort zum andern begeben konnten, ohne daß eine Szenenänderung hätte stattfinden müssen. Die neuzeitliche Bühne hat demgegenüber das Nacheinander der Schauplätze durch Szenenwechsel eingeführt. Die humanistische Terenzbühne, wie sie Reuchlin vertritt, bildet ein Mittelding. Sie bewahrt die Einheit des Schauplatzes der klassischen Bühne, sie lehnt aber das mittelalterliche Nebeneinander ab. Da ihr andererseits das neuzeitliche Nacheinander durch Dekorationswechsel hinter geschlossenem Vorhang noch nicht möglich war, so läßt sie denselben Bühnenschauplatz je nach dem Inhalt der fortlaufenden Handlung nacheinander bald diesen, bald jenen Ort bedeuten, wenn sie ihn auch — gleich der mittelalterlichen Fastnachtspielbühne — nicht mit Requisiten tatsächlich verändert. Damit erleben wir die Geburt der modernen Bühne wenigstens im Prinzip. Diese Art der Bühnengestaltung und -auffassung ist vorbildlich für das gesamte

lateinische und deutsche Schuldrama, das in Reuchlins «Henno» recht eigentlich seinen Anfang findet".

Mit Recht wurde daher der Dichter des am 31. Januar 1497 unter der Ägide des humanistischen Gönners Johann von Dalberg aufgeführten „Henno" als Begründer der Komödie in Deutschland gefeiert. Aber trotzdem bleibt er ohne direkte Nachfolge. Die Bedeutung des Frühhumanismus für die deutsche Lustspielgeschichte beschränkt sich trotz Reuchlins „Henno" im wesentlichen auf die Wiedererweckung der antiken, besonders der lateinischen Komödie des Plautus und Terenz, ohne daß er selbst zur Erkenntnis ihrer Wesensart gelangt wäre.

3. REFORMATIONSKOMÖDIEN.

Einen neuen Anlauf nahm die Entwicklung der Komödie erst nach den Sturmjahren der Reformation. Noch ist das theoretische Verständnis zu naiv, um eine klare Trennung von Komödie und Tragödie durchzuführen. Die in beiden Konfessionslagern aufs Ernste eingestellte Dramatik bewegt sich in Bahnen, die die beiden Niederländer Georg Macropedius (1475—1558) und Wilhelm Gnapheus (1493—1568) eröffnen mit ihren Gleichnisdramen. In der Dramatisierung der Parabel vom verlorenen Sohn ergibt sich Gelegenheit, die Schilderung des leichtsinnigen Lebens durch drastische Realistik zu unterstreichen. Dazu entlehnt Macropedius in seinem „Asotus" (geschrieben 1507, veröffentlicht 1535) der plautinischen Komödie wirkungsvolle Züge. Ahnlich realistisch malt er auch den liederlichen Lebenswandel des „Hecastus" (1538) in seinem allegorischen Jedermannspiel. Noch bewußter folgt Gnapheus lateinischem Vorbild in seinem „Acolastus sive de filio prodigo" (1529), getreu der Theorie des Cicero, der die Komödie bestimmt als Nachahmung des täglichen Lebens, Spiegel der Sitten und Gebräuche, Abbild der Wahrheit. Die lateinische Praxis des Plautus und Terenz gab die realistisch-komischen Effekte in der Darstellung des Prassens und Untergangs des leichtlebigen Verschwenders. Sie leiht auch dem ernsten Drama die lustigen Typen der Dirne, des listigen Betrügers, des habsüchtigen Wirts mit ihren entsprechenden Szenen, ja selbst das Schema der Personengruppierung. Neben dem betrübten Vater steht ein alter treuer Berater, neben dem leichtsinnigen Verschwender der durchtriebene Verführer, in Parallelschilderung werden die Sitten der Herren von den Dienern vergröbert. Außer Muster zur realistischen Darstellung entnimmt Gnapheus der terenzischen Komödie noch die Anregung zur seelischen Vertiefung, indem er in seinem zwischen Scham und Heimweh schwankenden Verschwender den Entschluß zur Umkehr reifen läßt. Diese für die Entwicklung heiterer wie ernster Dramatik bedeutsame psychologische Genesis des Entschlusses entspricht dem terenzischen: nolo-volo, nolo-volo, mallo!

Dramatisch begabter war noch Thomas Kirchmeyer, genannt Naogeorg (1511—1563), doch stellte der glühende Hasser alles Katholischen, der leidenschaftliche Parteigänger Luthers seine Begabung durchaus in den Dienst protestantischer Tendenzdramatik. Mit aristophanischer Phantasie sucht er in „Pammachius" (1538) das gewissenlose, herrsch- und genußsüchtige Papsttum zu treffen. Noch grotesker ist die satirische Dialogpolemik in seinem reformatorisch-tendenziösen Jedermanndrama „Mercator" (1539—1540).

4. NICODEMUS FRISCHLIN.

Der bedeutendste deutsche Lustspieldramatiker des Humanismus jedoch ist der Schwabe Nicodemus Frischlin (1547—1590), der bereits der Nachreformation angehört. Die tief im Stammes- und Volkstümlichen wurzelnde sinnliche Kraftnatur ist durchaus Humanist in gelehrter Wissensbeherrschung, in ausgebreiteter Kenntnis, in satirischer Begabung, in steter Kampfeslust, in der vielgeschmähten superbia. Die kampfesfrohe Unabhängigkeit des ruhelosen Geistes ließ den ursprünglichen Tübinger Professor schließlich auf der Feste Hohen-Urach enden. Weder die bezwingende Energie des Macropedius noch die heiße reformatorisch-tendenziöse Leidenschaft Naogeorgs finden wir in seiner Dramatik, dafür aber eine durchaus eigenpersönliche vollblütige Menschlichkeit. Grundlagen seines Schaffens sind nationaler Humanismus und selbstbewußtes Bürgertum; Ziele: reine klassische Erziehung, soziale Unabhängigkeit und Kampf gegen den verwahrlosten Adel. Doch verfolgt er seine didaktischen und sozialmoralischen Absichten weniger in direkter Lehre als in indirekter Satire. Darin bezeugt er sich als Sohn des grobianischen Zeitalters; doch wenn ihm auch dessen große Ausdruckskraft eignet, so ist diese doch frei von der Überfülle eines Fischart, sie ist sparsamer und einheitlicher. Er paart Geist mit Phantasie und weiß dadurch seinen Reichtum an Wortwitzen und -spielen auszustatten mit einer seltenen Verbindung von Klarheit des Ausdrucks und Fülle der Beziehungen, wodurch er überraschend, erleuchtend, interessant und nur selten langweilig wirkt. Als Humanist legt Frischlin Wert nur auf lateinische Dramen; von deutschen Stücken läßt er nur „Frau Wendelgard" (1579) zu seinen Lebzeiten drucken. Erst in der Kerkerhaft schreibt er ausschließlich deutsche Dramen, vielleicht aus äußerlichen Gründen, weil ihm die fremden Vorlagen fehlten, mit deren gehäufter Zitation er in seinen lateinischen Werken dem üblichen Wissensprunk der Humanisten fröhnte. Seine Hauptvorbilder sind Plautus und Terenz, weiter Aristophanes, den er selbst übersetzt hat.

Eine ausgezeichnete Übersicht über sein dramatisches Schaffen verdanken wir Roethe. Zunächst behandelt Frischlin in ernsten Dramen biblische Stoffe wie „Rebecca" (1576) und „Susanna" (1577). „Rebecca" ist symptomatisch für Frischlins dramatische Baukunst. Neben der

ernsten Haupthandlung läuft eine komische Nebenhandlung, in der sich des Dichters eigentliches Talent offenbart. Frischlin ist der erste bedeutende selbständige komische Dramatiker durch die Kraft, komische Gestalten in voller Anschaulichkeit zu schildern. Er zeigt uns nicht nur Hanswurstgewänder aus zusammengetragenen Lappen typischer Züge, sondern lebendig gesehene und lebendig dargestellte Menschen. Aber allerdings scheint seine Komik noch nachträglich beweisen zu wollen, daß der Teufel der erste Komiker des Dramas war, indem sie sich meistens auf dem Gebiet des Moralisch-Negativen hält; dazu tritt noch die Übertreibung der Charakteristik: beides Züge der satirischen Zeitneigung. Diese lassen aber noch keine volle Menschengestaltung mit abgetönten Eigenschaften reifen; wohl zeigt die Einzelpersönlichkeit bereits Mischung von Licht und Schatten, aber zu ihrer Rundung fehlen noch die Zwischentöne; Frischlin zeichnet noch keine typischen Individuen, aber er individualisiert bereits Typen. So betätigt sich in „Rebecca“ seine Adelssatire in dem klar gesehenen Agrarier Ismael; eine köstlich groteske Schöpfung ist der Falstaff Gastrodes, dessen fruchtbare Nachwirkung noch in des Heinrich Julius von Braunschweig „Vincentius Ladislaus“ zu verspüren ist.

In der „Susanna“, deren Stoff: eine von zwei lüsternen Alten verleumdete edle Frau — in Literatur und Malerei schon früher behandelt wurde, sind besonders die beiden Alten treffend gezeichnet in ihrer sinnlichen Stärke und körperlichen Schwäche. Die realistische Schilderung gewinnt durch die von Frischlin stets beliebte kontrastierende Parallelität: neben dem dickwanstigen, durchtriebenen Simeon steht der klapperdürre, schwerfällige Midian. Wiederum ist eine in ihrem derb-komischen Realismus sehr lebendige Nebenhandlung mit der Haupthandlung verknüpft. Die Errungenschaften des volkstümlichen Fastnachtspiels sind mit den komischen Schätzen der antiken Komödie wirkungsvoll verbunden. Auch in anderen, in biblischen Schulkomödien wie „Ruth“, „Hochzeit zu Cana“ bewährt sich diese komisch-satirische Gestaltungskraft, ohne allerdings „Susanna“ zu erreichen.

„Hildegardis magna“ (1579) gehört wie die deutsche Komödie aus demselben Jahre „Frau Wendelgard“ zu den Genovevadramen und arbeitet mit rührseliger Taschentüchertragik. In beiden ist die Bibel als stoffliche Grundlage verlassen und zum ersten Male die Geschichte als Stoffquelle für das Drama benutzt. Auch hier wieder liegt Frischlins Stärke in der Komik. Der antike Parasit Benzelo, eine Art boshafter Gastrodes, ist wie dieser mit modernen Augen gesehen und zeigt nahe Verwandtschaft mit dem Shakespearischen König seines Geschlechts: Falstaff. Am lebendigsten ist die Nebenhandlung der „Wendelgard“, worin ergötzliche Gaunerszenen in köstlicher Frische vorgeführt werden. Der unstete Frischlin scheint solche Landstreicherkreise gut gekannt und keineswegs stets gemieden zu haben. Solche Nebenhandlungen bleiben aber im dramatischen Gesamtbau immer

nur Einzelheiten. Trotz antiker Vorbilder hat auch Frischlin noch keinen reinen theoretischen Begriff von dem Unterschied von Tragödie und Komödie. Das Vorbild des mittelalterlichen Dramas wirkt nach und verhindert klaren dramatischen Aufbau, Konzentration und Technik. Grundsätzlich ist die Mischung tragischer und komischer Elemente im Drama keineswegs zu verurteilen. Gegenwärtige Dramatik will gerade dadurch gegenüber der Übung der Klassik und des 19. Jahrhunderts eine größere Mannigfaltigkeit dargestellten Lebens erzielen, und in diesem Streben nach kosmischer Buntheit kann sie sich auf den größten Dramatiker aller Zeiten, den jüngeren Zeitgenossen Frischlins, Shakespeare, berufen. Doch ist Frischlins Konzentrationskraft zu schwach, um aus dem Nebeneinander ein Ineinander zu schaffen.

Am einheitlichsten im Stimmungsgehalt ist sein „Julius redivivus" (1585), der tatsächlich ein Lustspiel ist. (Die wirksame moderne Bühnenbearbeitung durch E. L. Stahl geht auf Ayrers Nachbildung zurück.) Die aus dem Geiste des nationalen Humanismus, wie er uns in Ulrich von Hutten symbolisiert erscheint, geborene Komödie läßt im ersten Akte das moderne Deutschland durch die Vertreter der Antike, den Kriegsmann Caesar und den Friedensmann Cicero, bewundern, im zweiten Akte lassen die Vertreter Deutschlands — der Cherusker-Hermann als Kriegsmann mit der Flinte (!), um die Pulvererfindung, und Eobanus Hessus als Friedensmann mit dem Buch, um die Druckerfindung anzudeuten — die Bewunderung wachsen, und im dritten Akte enthüllen die Vertreter des Auslands, der savoyardische Kaufmann für Frankreich und der mailändische Kaminfeger für Italien, die Schwächen ihrer Länder gegenüber den Stärken Germaniens. Soweit sind wir Zeugen einer geschlossenen, lebendig und interessant durchgeführten Handlung. In den beiden Schlußakten geben die beiden Romanen eine Extravorstellung, wobei sich der vierte Akt entsprechend dem grobianischen Zeitalter gegen germanische Trunksucht und der letzte, wie schon Reuchlin und Fischart, gegen die falsche, angemaßte Gelehrsamkeit der Wahrsager und Praktiker wendet. Diese Ausdehnung des Dramas beweist die Gerechtigkeit des Humanisten, der neben der Verherrlichung des eigenen Landes auch seine Schwächen, natürlich mit satirischer Besserungsabsicht, zeigt. Da darin aber die Hauptpersonen fehlen, so wirkt sie wie eine selbständige Nebenhandlung mit volkstümlich-realistischen Motiven. So fehlt auch hier wieder der Sinn für dramatische Durchführung und Geschlossenheit.

Frischlin ist Impressionist mit ursprünglich komischer Begabung und gewandter Dialogbeherrschung. Durch Vorliebe für kontrastierenden Parallelismus und Neigung zu witziger Überraschung weiß er uns in Spannung zu versetzen und unser Interesse lebendig zu erhalten; seine Freude am Volkstümlichen verleiht seiner Kunst, trotz deren gelehrter lateinischer Form, deutschen Charakter. So haben

denn auch seine Werke einen ungeheuren Erfolg, der sich in Aufführungen, Neuauflagen und Übersetzungen kundgibt. Roethe urteilt über seine Nachwirkung: „Die lateinische Schulkomödie der Protestanten dankt es größtenteils Frischlin, wenn sie nicht an Entkräftung und Langeweile verschied, sondern in den neuen Formen dramatischer Kunst aufging, wie sie hier Frischlins Schüler Heinrich Julius von Braunschweig und Ayrer, dort das Jesuitendrama vertraten". Frischlin überbrückt die Spaltung von humanistisch-gelehrtem Drama und volkstümlich-naivem Schauspiel und legt damit Grundsteine eines unabhängigen deutschen Lustspiels im Sinne relativistisch-humorischer Weltanschauung.

5. MARTIN HAYNECCIUS: „HANS PFRIEM, ODER MEISTER KECKS".

In diese Richtung gehört auch eine köstliche Posse des Grimmaschen Rektors Martin Hayneccius. Er hat des Plautus „Captivi" übersetzt und eine lateinische Schulkomödie „Almansor" verfaßt und gleichfalls ins Deutsche übertragen. Doch bedeutsam für die Geschichte des deutschen Lustspiels ist nur seine Komödie „Hansoframea", die er 1582 in deutscher Bearbeitung veröffentlicht als „Hans Pfriem, oder meister Kecks". Er behandelt darin einen Märchenstoff, den zweihundert Jahre später Bürger auf dem Umwege über eine englische Fassung als „Frau Schnips" im Göttinger Musenalmanach veröffentlichte. Die Handlung von Hayneccius' Komödie ist einfach genug: Der rechthaberische, jähzornige und grobe Fuhrmann Hans Pfriem schmuggelt sich unrechtmäßig ins Himmelreich und soll nur so lange geduldet werden, bis er wieder in seine alten Untugenden zurückfällt. Die Spannung ist damit gegeben: Wird er sich ruhig verhalten? Wird er das Paradies wieder verlassen? Der Konflikt entsteht durch den Zwiespalt seiner verstandesmäßigen Weltbetrachtung und der jenseits alles verstandesmäßig Begreiflichen stehenden himmlischen Geschehnisse, ein Gegensatz von Rationalismus und Supranaturalismus. Wir stehen in einem supranaturalistischen Zeitalter, dem der Rationalismus des ausgehenden Mittelalters für überlebt gilt. Hans Pfriem aber ist Rationalist durch und durch, der natürlich auf die Dauer anscheinende Widersinnigkeiten, besonders wenn sie im eigenen Handwerk passieren, nicht ungerügt hinnehmen kann. Doch die zu seiner Entfernung ausgesandten Heiligen müssen unverrichteterdinge wieder abziehen, nachdem Hans ihnen derb die Wahrheit gesagt hat über ihr sündiges Erdenleben. Hierin offenbart sich die protestantische Tendenz, die alle Heiligenverehrung und Heiligenvermittlung ablehnt. Nur von den unschuldig gemordeten Kindlein droht ihm Gefahr. Doch die Gnade des Herrn erleuchtet ihn, daß er sich seines Wortes erinnert und mit den Kindern selbst Kind wird, um

damit das Reich Gottes zu erlangen. Die, wenn auch stellenweise unbeholfene Komödie ist mit dramatischem Geschick aufgebaut und hebt sich dadurch, daß sie Weltanschauungen selbst im Kampfe zeigt, über das Niveau harmloser realistischer Possen zur Höhe des humorgestalteten Lustspiels, das in dem Typus des räsonierenden Besserwissers Pfriem gelungene Ansätze zur Charakterkomödie zeigt.

6. STUDENTENKOMÖDIEN.

Die angenehm auffallende Beschränkung tendenziöser Lehrhaftigkeit auf ein Mindestmaß konnte schon bei Frischlin beobachtet werden. Selbst bei den sogenannten Studentenkomödien, obwohl diese pädagogischen Absichten entspringen, tritt das direkt Lehrhafte zurück. Ihre Grundlage bilden die pädagogischen Tendenzstücke, wie sie von Gnapheus und Macropedius in ihren Prodigusdramen geschaffen wurden. Aber ein volkstümlicher Zug verschiebt den Akzent von der Haupthandlung auf die Teilhandlung: statt reuevoller Umkehr wird das lasterhafte Leben in der Fremde ausgemalt. Der Humanismus leiht das Milieu: Der Sohn ist Student, das Leben in der Fremde ist das derb materialistische Studentenleben der Zeit. Somit entsteht eine sittenschildernde Studentenkomödie, die einerseits Typen, wie Verführer, Parasiten, Kupplerin, Dirne, der antiken Komödie entlehnt, andererseits aber auch reiche selbständige realistische Beobachtungen einflicht. Humanismus und Volkskunst verbinden sich zu einer Komödienart, die durch das ganze 17. Jahrhundert beliebt ist und selbst dem 18. Jahrhundert, wie Lessing, noch einzelne Züge vererbt. Der älteste Vertreter dieses Typus sind die „Rebelles“ des Macropedius vom Anfang der dreißiger Jahre. Neigung und Talent dazu hat er bereits in seinem „Asotus“ bewiesen. Im Jahre 1536 wiederholt er den Stoff in neuer Bearbeitung: „Petriscus“, worin vor allem die törichten, ihre Söhne verziehenden Mütter schlecht wegkommen. Die eigentlichen Studentenkomödien in Deutschland werden aber eingeführt durch des Stymmelius „Studentes“ (1545). Der auffallende Realismus der Darstellung schlug sofort ein, und zahlreiche Nachdrucke beweisen seine Beliebtheit. Einen ähnlichen Erfolg erzielt erst wieder am Ende des Jahrhunderts Albert Wichgrev mit seinem „Cornelius relegatus“ (1600).

Das Ergebnis der Humanistenkomödie für unsere Lustspielentwicklung ist die Kenntnis antiker Technik und das Verständnis für realistische Beobachtung und Darstellung. Das Fehlen dramaturgischer Klarheit begünstigt aber immer noch gerne epische Schilderung mit außerästhetischen Tendenzen und didaktischem Endzwecke. Trotz aller, teilweise auch gelungener Versuche, Volkskunst in die gelehrte Form einzuschmelzen, bleibt die Humanistenkomödie, schon ihrer vorherrschend lateinischen Sprache wegen, Bildungsdrama.

7. HUMANISTENTHEATER.

Der Humanismus löste die mittelalterliche Einheit von Theater und Drama. Seine dramatischen Erzeugnisse, worunter wir kaum seine prunkhaften allegorischen Festspiele rechnen können, waren nicht fürs Theater bestimmt; sie verfolgten Zwecke, die mit dem Theater nichts zu tun hatten. Wenn der Humanismus sich des Theaters bediente — und er tat dies in der Reformation mit Nachdruck —, so war es ihm nur um Erreichung jener ihm höher dünkenden Zwecke intellektueller oder moralischer Belehrung zu tun. Das Theater war ihm Propagandamittel. Hier liegen die Wurzeln jenes durchaus untheatralischen Wortes des 18. Jahrhunderts, daß die Bühne zur Kanzel werde. Das Wort beherrscht die Bühne; sie muß Mittel sein, um den geistigen Gehalt des gesprochenen Worts verständlich zu machen; sie hat mehr rationalistische, denn sensualistische Bedeutung. Die absolute Neutralität der Fastnachtspielbühne, wenn hier von einer Bühne, die doch Trennung vom Publikum voraussetzt, überhaupt gesprochen werden kann, bot keinerlei Hilfe zur Verständlichmachung des Gesprochenen. Hier macht sich der klaffende Unterschied zwischen dem Fastnachtspiel als sozialer Funktion und dem Humanistendrama als individuellem Produkt bemerkbar.

Die Häufung der Koexistenz aber, wie auf der mittelalterlichen Bühne des geistlichen Schauspiels, hätte auf den zu belehrenden Zuschauer nur verwirrend wirken können. Von beiden mußte sich die Humanistenbühne frei halten und konnte dies durch die Anlehnung an die Antike. Auf ihr wollte ein Individuum zu Wort kommen, das sich bewußt als Lehrer gegenüber der Allgemeinheit empfand. Es mußte daher abgegrenzt sein. Aus dem Gesamtkomplex menschlicher Lebensprobleme wird eines ausgewählt und zur Belehrung dargestellt. Diese Vereinzelung des Stoffes bedingt eine Vereinzelung des Schauplatzes, auf dem dieser Stoff dargestellt werden soll. Da aber das Darzustellende das Wichtige ist, nicht die Darstellung selbst, so muß alles vermieden werden, was die aufnehmenden Organe von dem Inhalt des Dargestellten ablenken könnte. Es darf demnach das Auge nicht durch naturalistische Ausstattung der Bühne derart in Anspruch genommen werden, daß das Ohr als das Hauptorgan intellektueller Beeinflußbarkeit in seiner wahrnehmenden Tätigkeit beeinträchtigt würde. Andererseits muß aber die Mitarbeit des Auges herangezogen werden. Alles, was nicht durch das gehörte Wort selbst gesagt wird und dennoch zum Verständnis des Gesagten notwendig ist, soll das Auge vermitteln. Die Hauptfragen, die es zu beantworten hat, sind: Wer sind die sprechenden Personen, woher kommen sie, wohin gehen sie? Das Auge gibt allgemeine Orientierung über Personen und Situationen.

Um dies zu ermöglichen, arbeitet die Humanistenbühne — auch darüber hat uns Max Herrmann belehrt — mit Vorhängen, die den

Hintergrund der Bühne abschließen. Diese Vorhänge sind von rechts nach links abgegrenzt in einzelne Türen, einzelne Häuser der Hauptpersonen, die sichtbar angebracht den Namen ihres Bewohners tragen. Damit ist erreicht, daß der Zuschauer sofort weiß, wenn jemand aus einem dieser Vorhänge hervortritt, daß dies der Betreffende ist, dessen Name über dem Vorhang steht, oder daß er doch mindestens zu seinem Hausgesinde, seiner Partei gehört. Außerdem ist damit erreicht, daß die betreffenden Spieler während des Spiels auf- und abtreten können. Weiter muß die Bühne noch ein Mittel schaffen, um Leute, die aus der Fremde kommen oder in die Fremde gehen, Leute, die nicht als in diesen ständigen Häusern wohnhaft zu denken sind, zu unterscheiden. Dazu wird auf beiden Seiten der Bühne, rechts und links der Badezellen, eine Straße frei gehalten, die sogenannte Marktstraße, die via ad forum, also, im Gegensatz zu den Schauplätzen häuslichen Lebens, der Schauplatz öffentlichen Lebens. Diese Bühneneinrichtung stammt aus Italien. Der Mann, der am meisten zu dieser Bühnenreform beigetragen hat, ist der niederländisch-französische Humanist Jodocus Badius, der 1493 zu Lyon einen illustrierten Terenz erscheinen läßt; dessen Bühnenbilder vermitteln uns wichtigste Materialien zur Kenntnis der Renaissancebühne.

Diese sogenannte Terenzbühne wird übernommen von dem deutschen Schuldrama, dem Kind der pädagogischen Welle, die, erregt vom Humanismus, das ganze 16. Jahrhundert hindurch anhält. Seine Aufführung dient dem Lehrzweck des gesprochenen Worts. Doch nicht nur der Inhalt des Dargestellten, die Darstellung selbst soll belehren, und zwar vor allem die darstellenden Schüler selbst. Die Aufführung ist Ergänzung des Unterrichts in Sprache, Literatur und Rhetorik. Dazu bedarf es keiner Augenpracht. Einfachheit und Antinaturalismus sind geboten; die Dekoration wird gesprochen, wie überhaupt der Hauptwert der Aufführung auf dem Sprechen liegt. Die Bühne ist nur ein Ort für Vortragskunst, die Aufführungen sind mehr ein Rezitieren als ein Agieren. Damit ergibt sich eine Gehaltenheit des Sprechers; die große ausladende Geste ist nicht am Platze. Die körperliche Darstellung beschränkt sich auf das Notwendige, die mimische Kunst ist wesentlich Gesichtsmimik. Auch die Aufführung unterstreicht den Charakter der Humanistenkomödie als Bildungsdrama.

II. DAS VOLKSTÜMLICHE DRAMA.

1. FASTNACHTSPIEL DER REFORMATIONSZEIT.

a) Konfessionspolemik.

Von der Humanistenkomödie hebt sich grundsätzlich ab das aus dem Mittelalter in die Neuzeit hinübergerettete Fastnachtspiel mit seiner holprigen Knittelversform. Es ist Volksdrama. Aber auch dieses hat seine

Naivität verloren. Die gewaltige geistige Bewegung, die nun die ganze Menschheit, besonders aber die Deutschen erschüttert und zur unbedingten Anteilnahme für oder wider zwingt, die Reformation der ganzen Lebenshaltung und Weltanschauung, deren Einwirkung auf die Humanistenkomödie wir allenthalben beobachten, schlägt auch die Volksdichtung in ihren Bann. Das naive Fastnachtspiel wird bewußte Tendenzdichtung. Die Entwicklung tendenziöser Sittendarstellung läßt an Stelle des lustigen Narrentons die Stimme des Predigers erschallen. Die Bezeichnung Fastnachtspiel erhält jetzt die von der Aufführungszeit losgelöste, rein formale Bedeutung für satirisch-lehrhafte Sittenschilderung in dialogisierten Knittelversreden mit heiterem Ausgang. Man kann daher wohl von moralischen Fastnachtspielen sprechen. Sie hängen zusammen mit den mittelalterlichen Moralitäten und betätigen mit diesen die Vorliebe für allegorische Gestalten. Mit dem mittelalterlichen Fastnachtspiel haben sie aber, trotz gelegentlicher Schlußaufforderung zum Tanz, außer der Bezeichnung und äußeren Form wenig gemein.

Der mit erwachtem Selbstbewußtsein aus dem Mittelalter entlassene Bürger nimmt leidenschaftlichen Anteil an den aufregenden Zeitereignissen und ist unmittelbarer Träger der ganzen Zeitstimmung. Er legt jene deshalb auch den Fastnachtsaufführungen zugrunde, wie noch heute etwa politische Geschehnisse lokaler, nationaler oder internationaler Art in Fastnachtsumzügen burlesk dargestellt werden. Die Reformationsbewegung bedeutet für das Fastnachtspiel seine Aktualisierung. Das Fastnachtspiel wird reformatorisches Tendenzstück, und zwar wesentlich im Dienste der Angreifer des Bestehenden. Da bei solchen parteipolitischen Umzügen und Aufführungen zu befürchten war, es möchten Unruhen daraus erwachsen, so erscheinen auch bald Verordnungen vorsichtiger städtischer Behörden, die solche tendenziösen Spiele verbieten. Auch diese Verordnungen teilen mit jeder einseitigen Zensur das Schicksal der Erfolg- und Fruchtlosigkeit. Ein charakteristisches Zeugnis für das Eindringen aktueller, religiös-politisch orientierter Polemik in das Fastnachtspiel bietet das letzte Stück der Sterzinger Sammlung „Die zwen Steundt"; während der zweite Teil eine Brautwerbung durchaus im alten drastisch-realistischen Fastnachtspielstil ist, enthält der erste Teil nur Disputationen des weltlichen und geistlichen Standes über antiklerikale Tagesklagen.

Die Reformatoren, voran Luther und seine Umgebung, förderten angelegentlich sowohl das Schuldrama, wie die protestantischen Schulordnungen mit ihren immer wiederholten Hinweisen auf Plautus und Terenz bezeugen, als auch das Volksdrama, das die willkommene volkstümliche Form für die konfessionelle Satire bot. Darin betätigte sich zunächst mit großem Erfolge der eifernde Anhänger der neuen Lehre, der Baseler Buchdrucker, Theologe und klassische Philologe Pamphilus Gengenbach († 1525). Als geborenem Nürnberger war ihm diese

Form besonders vertraut. Seine saftige und derbe Satire „Die Gauchmatt“ (1516), die den vorgeführten Typen bereits individualisierende Züge verleihen möchte, ist gegen Ehebruch und Unkeuschheit gerichtet, „Die Totenfresser“ (1521) aber sind eine dialogisierte Satire gegen die katholische Geistlichkeit wegen der Totenmessen.

Ihn weit überragend ist sein Zeitgenosse, der vielgewandte Malerdichter Niklaus Manuel (1484—1531). 1522 veröffentlicht er zwei Fastnachtspiele: „Vom Papst und seiner Priesterschaft“, worin er gleich Gengenbach das Motiv des Totenfressens behandelt, und „Von Papstes und Christi Gegensatz“, worin er das naive, derbe, unverdorbene Bauernvolk dem gleißenden Prunk der gleißnerischen Diener der Kirche gegenüberstellt, um zu begründen, wie durch deren Verweltlichung die Bauern zur neuen Religion getrieben werden. Ein sehr wirkungsvolles reformatorisch-tendenziöses Fastnachtspiel „Ablaßkrämer“ (1525) läßt die Dorfweiber dem Ablaßhändler die erschwindelten Reichtümer abnehmen; die Vorgänge sind klar gesehen, mit überlegenem Humor geschildert in derber, treffender Ausdrucksweise. 1528 erscheinen dann wieder zwei Stücke, wovon „Krankheit der Messe“ zu den kräftigsten Satiren der Reformation gehört, von unwiderstehlicher Wucht der Überzeugung und schneidender Schärfe des Spotts, während das „Testament der Messe“ leichter und scherzhafter gehalten ist; beide zeigen mit dem Prozeßmotiv und dem Krankenstuben- oder Operationsmotiv Fastnachtspieltradition.

„Elsli Tragdenknaben“ (1530) ist keine kirchliche Satire. Wenigstens ist die Einwirkung der Schweizer Reformationsbewegung, die das weltliche Leben auf Grund des Bibeltextes leiten will, nur nebensächlich gegenüber der Haupthandlung, deren Unterlage das alte Gerichtsspiel von „Rumpolt und Mareth“ bildet. Manuel hat die Vorlage, nicht zugunsten des Werks, stark erweitert, sowohl durch die Geschwätzigkeit der Personen als dadurch, daß er der Ehe von Rumpolt und Mareth auch noch die von Rumpolts Vater und Mareths Mutter folgen läßt und außerdem mit dem Stoff eine Satire gegen die geldhungrigen, prozeßfördernden Juristen verknüpft. Doch wenn er auch die ursprüngliche Knappheit verwässert hat, so bleibt sein Spiel doch immer noch sehr lustig und ein Zeugnis, daß er ein echter Volksdichter ist von scharfer Beobachtung, selbständigem Urteil, Mut der Überzeugung und großer Gewandtheit im sprachlichen Ausdruck. Der Schweizer hat jedenfalls mehr Anspruch auf den Ehrentitel eines Germanicus Comicus als sein deutscher Zeitgenosse Joachim Greff.

b) Allgemeine Satire.

Erst im Laufe der dreißiger Jahre verebben die hochgehenden Wogen der Reformationsfehden. Der Zeit des Kampfes folgt die Zeit der Verständigung. Allgemeinere Interessen suchen wieder nach Sprachrohren, das Fastnachtspiel als aktuelles Konfessionspolemikspiel

macht allgemeiner Satire Platz. Auch jetzt wieder ist die Pflegestätte des Fastnachtspiels der ganze Bereich deutsch sprechender Lande, und seine Verfasser, die wir im Gegensatz zu früher jetzt meistens kennen, da sie gerne im Schlußreim selbst ihren Namen angeben, stammen aus beiden Konfessionslagern, wenn auch die Protestanten überwiegen. Es findet sich hier in dem Fastnachtspiel wieder ein gemeinsamer Boden deutschen Volkstums, der sowohl die religiöse Kluft als auch die durch die humanistische Bildung verursachte kulturelle Spaltung überbrückt. Darin sehen wir das größte Verdienst des neuen Fastnachtspiels. Es bahnt sich darin eine Annäherung beider Kulturlager an; das Fastnachtspiel ist der erste Zeuge einer beginnenden neuen Nationalkultur. Der Unterschied vom ursprünglichen Fastnachtspiel des Mittelalters besteht wesentlich darin, daß jetzt an Stelle des Selbstzwecks unmittelbaren Freudeausdrucks bestimmte kulturelle Absichten des Verfassers verfolgt werden. Das Fastnachtspiel tritt in den Dienst intellektueller und ethischer Zwecke, wozu die Bauernsatire des ausgehenden Mittelalters und die Konfessionspolemik der Reformation vorgearbeitet hatten. Dadurch geht viel von der früheren Unmittelbarkeit und Unbedenklichkeit verloren.

Wohl bearbeitet das Fastnachtspiel des 16. Jahrhunderts gern Stoffe der mittelalterlichen Spiele, wohl sind auch in ihm Typen und nicht Individualitäten vorherrschend, aber die humanistische Renaissance macht sich auch bei ihm geltend, indem es sich unter die horazische Poetiklehre der Mischung vom Angenehmen und Nützlichen beugt. Der gelehrte, seine Richtlinien aus der Antike holende Humanismus bestimmt den geistigen Horizont selbst in der Volkskunst. Dadurch erfährt selbst die äußere Form eine gewisse Veränderung. Im Fastnachtspiel des Mittelalters, in dem Dichter und Spieler in ihrer Spontaneität als eine Person erschienen, redete diese gleichsam wie ihr der Schnabel gewachsen war. Was die Zuschauer dabei hören mußten, war in seiner zur Unfläterei gehäuften Derbheit wahrhaftig nicht hoffähig. Es gab keinerlei konventionelle Bedenken. Konvention und Unmittelbarkeit des Ausdrucks sind unvereinbar. Im Fastnachtspiel der Renaissance ist der Dichter vom Spieler getrennt. Nicht Spontaneität ist mehr sein Wesen, sondern Überlegung liegt ihm zugrunde, Überlegung eines mit den Bildungsmitteln der Gesellschaft mehr oder weniger vertrauten Verfassers, der eingestandenermaßen mit Hilfe dieser Bildungsmittel im Rahmen dieser Gesellschaft bestimmte kulturelle Besserungen, intellektuell ethische Besinnungen erzielen will. Für ihn ist daher die Konvention bindend; die Folge ist eine Beschränkung der Derbheit im Ausdruck. Gegenüber der anscheinenden Roheit mittelalterlicher Fastnachtspiele wirken die des 16. Jahrhunderts gesittet.

Aus der großen Zahl kürzerer und längerer Stücke, die in ihrem Umfang weit über die durchschnittliche ursprüngliche Größe hinausschreiten, heben wir zwei Schweizer Spiele heraus, die zu den besten

des Jahrhunderts zählen. Das 1548 von jungen Züricher Bürgern aufgeführte Weinspiel „Ein holdsäliges Faßnachtspil, darin der edel wyn von der Truncknen rott beklagt, vonn Raeblüthen geschirmbt un von Richtern ledig gesprochen wirt, gantz lieplich zeläsen“ stammt von Hans Rudolf Manuel, dem zweiten Sohne des uns bereits bekannten Niklaus Manuel. Das Stück besteht aus zwei Teilen, wovon besonders der erste in seiner frischen Bewegung und realistischen Darstellung gut gelungen ist. Es ist eine Frühschoppenszene, die, in ihrer Ausgelassenheit an die Szene in Auerbachs Keller erinnernd, bis in die Nacht ausgedehnt wird, in der zum Schlusse die Trinker den Wein seiner schädigenden Wirkung halber beschimpfen. Der zweite Teil bringt die Gerichtsszene wegen der Klage des Weins; ihre Form erinnert an die frühesten Vorbilder des Fastnachtspiels, wie etwa im „Tanawäschel“ die Ankläger der Reihe nach ihre Beschwerden vorbringen. Doch es erstehen dem Wein auch Verteidiger, wie das alte Bauernweiblein, das mit dem alten Trinklied bekennt: „Der ist der liebste bule min“. Mit der Ausführung des drastischen Urteilsspruchs gegen die Ankläger schließt das Spiel. Ausdrücklich wird noch die Nutzanwendung betont:

„Deßhalben nyemand mein noch acht, Das man darinnen suffen leer,
Das unser spil darumb syg gmacht, Sunder das man sich darvon keer“.

Doch neben dem didaktischen Zweck verfolgt das Fastnachtspiel in alter Tradition die mimische Absicht, Lachen zu erregen durch realistische Schilderung:

„Wir bkennends leider selber wol, Sunder vollen narry und grillen,
Das wir der witz nit sind gar vol, Doch nämend für die wärck den willen“.

Das Spiel ist ein Zeugnis für die in der damaligen Zeit überhandnehmende Trunksucht, die mit Lob und Tadel des Weins in der Litêratur, besonders der grobianischen, reichlich vertreten ist. Bei aller dramatischen Geschicklichkeit, besonders im I. Teil, wirkt es doch durch die endlosen Moralisierungen im II. Teil, die es auf 4238 Verse anschwellen lassen, ermüdend. Bezeichnend ist, daß auch die Figur des Teufels, der an der Trunksucht seine helle Freude hat, auftritt. Die Reformation hatte ja nicht den Teufelsglauben abgeschafft, sondern, wie die Lebensgeschichte Luthers und die ausgedehnte protestantische Teufelsliteratur beweisen, eher neu belebt, war doch die Teufelsfigur ein willkommenes Mittel zur moralisierenden Sittenschilderung.

Bedeutender in dramatischer Gestaltung als Manuels Weinspiel, ja das bedeutendste Lustspiel der Schweizer Literatur des 16. Jahrhunderts überhaupt ist des Schaffhausener Malerdichters Tobias Stimmer „Spiel von zwei Eheleuten“ (1580), das neuerdings Witkowski geschmackvoll mit Stimmers Illustrationen herausgegeben hat. Der Schweizer Literarhistoriker Baechtold will in dem lustigen, humorvollen

Stück sogar Shakespearisches sehen. Es ist ein Verwechslungsspiel, eine Komödie der Irrungen: Während der Abwesenheit des Ehemanns vermeint sein junges Weib in einem biederen Holzhacker den verkleideten Pfaffen als ihren erwarteten Liebhaber zu empfangen, sie erhält mit der kupplerischen Magd die Strafe für den geplanten Ehebruch. Das Motiv ist nicht neu, schon ein altes Fastnachtspiel (Nr. 19 in Kellers Sammlung) behandelt den Stoff, es klingt auch stark an boccaccieske Schwänke an; doch die Art der Behandlung macht es zu einer unserer besten Possenkomödien. Die Gewandtheit der Darstellung, die Kunst der Charakterisierung, die Komik der Situationen, der Witz des Dialogs: alles verrät die beste Kunst des Lustspiels, die wir in jener Zeit überhaupt besitzen und die die naive Form des Fastnachtspiels weit hinter sich läßt. Hier haben wir kein Fastnachtspiel mehr, sondern ein echtes Lustspiel, welche Bezeichnung frühestens für das Jahr 1536 bezeugt ist; 1537 erscheint sie dann wieder im Titel: „Ein lustspil, der weyber Reichstag genant".

c) Hans Sachs.

Stärker in der Fastnachtspieltradition haftend erweist sich Hans Sachs (1494—1576), der aber in Freiheit des Humorgefühls Tobias Stimmer mindestens erreicht, in sprudelnder Erfindungskraft, in Vielfältigkeit literarischer Interessen und Betätigung ihn weit übertrifft. Hans Sachs ist in seinen Fastnachtspielen Volksdichter, aber trotzdem er stofflich und formell an das mittelalterliche Fastnachtspiel anknüpft, ist er ihm gegenüber doch Vertreter der neuen Bildung. Natur ist nicht mehr der Natur wegen dargestellt, sondern der Literatur wegen. Was Natur war, wird Literatur, Natürlichkeit Grobianismus. Hans Sachs gibt in seinen Fastnachtspielen Zeugnisse für diese grobianistische Seite des 16. Jahrhunderts, die die Kehrseite bildet zur humanistischen Kultur. Indem er sich aber der alten Fastnachtspielform bedient, wenn er sie auch durch seine vertiefte Einsicht in dramaturgische Notwendigkeiten modifiziert, erlangen seine Fastnachtspiele jene Beliebtheit und Verbreitung, die sie nach Scherers Wort wie Volkslieder fortdauern lassen. Die Holprigkeit ihrer Knittelverse war mindestens kein störender Faktor. Die dargestellten Typen sind altbekanntes und beliebtes Erbgut, doch sind sie mit charakteristischen Zügen bereichert, die Hans Sachsens scharf beobachtendes Auge an seiner Umwelt entdeckte. Dies ist das Kennzeichen unseres bürgerlichen Meisters: er wuchert mit überkommenem Pfund, demokratisiert den Humanismus, macht dessen Gut volkstümlich.

Wiederum zeigt sich die Einwirkung des Humanismus auf die volkstümliche Dramatik. Besonderes Zeugnis dafür bildet die Ausschöpfung der beliebten Schwankliteratur. Wie Hans Sachs den Bereich des alten Fastnachtspiels erweitert dadurch, daß er neben dem

Bauernmilieu in fünfzehn Stücken bürgerliche Kreise spiegelt, so durch die Stoffentnahme für vier Stücke aus dem „Eulenspiegel", für acht aus Paulis „Schimpf und Ernst", für dreizehn aus dem „Decamerone". Als Dramatisierung von Schwänken sind die Possenspiele nicht mehr Mimen im alten Sinne der unmittelbaren realistischen Abbildung des Lebens, sondern Ergebnisse literarischen Studiums; nicht mehr das Leben bildet ihre Grundlage, sondern das Buch. Darin liegt der wesentliche kulturelle Unterschied, den der Humanismus ins volkstümliche Drama gebracht hat: am Anfang steht das Wort, nicht mehr die Tat.

Hans Sachsens erstes Fastnachtspiel stammt aus seinem 22. Lebensjahre, von 1517; in der Kampfzeit der Reformation verstummt seine Fastnachtspielproduktion; erst von 1533 ab fließt sie wieder, und bis 1540 hat er 15 Fastnachtspiele verfaßt. Am stärksten blüht seine Schaffenskraft von 1550 bis 1560, wo er 65 Spiele schreibt. Der sorgfältige Herausgeber der Fastnachtspiele, Goetze, druckt 85 Stücke in seiner Sammlung ab. Der Vorzug von Hans Sachsens Kunst besteht in der Klarheit der Beobachtung und der Kraft der Darstellung des Beobachteten in gedrängter Kürze. Allerdings kann er sich von dem Zug der Zeit, lehrhaft zu moralisieren, nicht frei halten. Nicht nur daß er seinen Spielen gern ein Moralschwänzchen anhängt, er dehnt auch gelegentlich durch die didaktische Absicht den Bau der Posse unproportioniert aus. Doch im Grunde ist er ein Künstler, der bewußt den dramaturgischen Bau seiner Stücke überwacht und sich darüber klar ist, daß in der Kürze des Witzes Würze liegt. Der gewöhnliche Umfang beträgt 360 Verse. Gerade daß er im allgemeinen seine Neigung zur Geschwätzigkeit zügelt, zeigt uns sein bewußtes dramaturgisches Schaffen und macht um so bewundernswerter, daß er innerhalb dieses kurzen Ablaufs so treffend realistische Schilderungen zu geben vermag. Auch die Personenzahl, die in dem alten Fastnachtspiel beinahe unbegrenzt war, beschränkt er auf drei bis sechs, ebenfalls zugunsten der Konzentration und damit der dramatischen Wirkung. Diese gründet aber hauptsächlich in der Kunst der überaus knappen, witzigen und lebendigen Dialogführung. Allerdings eine innere Beziehung von Stoff und Form war Hans Sachs unbekannt. Jeder Stoff konnte in jede Form gezwängt werden. Die ergötzliche Erzählung von den ungleichen Kindern Evas behandelt er 1547 in einem hölzernen Meistergesang, im September 1553 in einem Fastnachtspiel, im November darauf in einer Komödie, und erst 1558 schuf er daraus einen schlechthin vollkommenen Schwank. Wenn darin auch ein Suchen nach der gemäßen Form erkannt werden darf, so fehlte ihm doch trotz aller wirksamen dramatischen Schilderungskunst das instinktiv sichere dichterische Gefühl. Im Grunde war er ein Schreiber wie andere Schreiber auch — keineswegs die von Goethe und Richard Wagner verherrlichte Dichtergestalt —, nur daß ihn sympathisches, mildes und frohes Menschtum, sittliche Charakterstärke und als Künstler

scharfe Beobachtungsgabe, realistische Darstellungskunst und leichtflüssige, volkstümliche Sprachbeherrschung auszeichneten und über seine Zeitgenossen hinaushoben.

2. THEATER.

Die Aufführungsart des Fastnachtspiels, wie es der Meistersinger Hans Sachs ausbildet — darüber hat uns wiederum Max Herrmann belehrt —, hat nichts mit der heroisch-pathetischen, dekorativ-stilisierten Feiertagskunst des Meistersingerdramas gemein. Den grundsätzlichen Unterschied erkennt auch Albert Kösters Kritik der Herrmannschen Forschungsergebnisse „Die Meistersingerbühne des sechzehnten Jahrhunderts“ (1921) an. Wenn auch die Grenzen beider Kunstarten flüssig sind, so daß Köster darauf hinweisen kann, wie der Herausgeber Goetze bisweilen im Zweifel war, ob das einzelne Stück den Komödien oder den Fastnachtspielen zuzurechnen sei, so entspricht die Darstellung des Fastnachtspiels in ihrem Verzicht auf die große getragene Geste doch noch eher der der humanistischen Schulkomödie, und jene Übergänge beider Kunstarten finden wir auch hier zwischen Volkskomödie und Humanistenkomödie, so daß Reuchlins „Henno“ etwa für die Fastnachtspielbühne, Stimmers „Eheleute“ für die Terenzbühne geschaffen scheinen. Aber die größere Wirklichkeitsnähe des Fastnachtspiels durchbricht auch die Gehaltenheit der Schulkomödie. Seine Eigenart beruht in seinem malerisch-genrehaften Kunststil. Psychologisierung tritt im Fastnachtspiel an Stelle des Dekorativen, Vertiefung an Stelle des Flächenhaften, naturalistische Auflösung an Stelle stilisierender Gebundenheit. Die volkstümliche Tradition läßt das Bewußtsein der Feiertagskunst verschwinden. Alltagswirklichkeit wird drastisch unterstrichen, wozu alle Mittel naturalistisch-psychologisierender Darstellung, insbesondere Gesichtsmimik, willkommen sind; allerdings sind auch hier wieder dämpfende Züge zu beobachten, die den krassen, ungebundenen Naturalismus einem zahmeren Realismus, die individualisierend-psychologische Darstellung der typischen annähern. Selbst im Fastnachtspiel macht sich, wenn auch weit schwächer als im Humanistendrama, die Tendenz des 16. Jahrhunderts geltend, die Dichtung, das Drama in den Vordergrund zu rücken und das Theater nur als Diener des Dramas oder aber einer über beiden stehenden pädagogischen Absicht aufzufassen; trotzdem aber bewahrt sich das Theater Eigenleben.

C. SIEBZEHNTES JAHRHUNDERT.

I. ENGLISCHE KOMÖDIANTEN.

1. CHARAKTER DER SCHAUSPIELERTRUPPEN.

Der Übergang des 16. ins 17. Jahrhundert stellt sich uns in deutscher Lustspieldramatik an Jacob Ayrer und Heinrich Julius v. Braunschweig dar. Sie wurzeln noch fest in vorhergehender Tradition, zeigen aber auch schon deutlich die Einflüsse einer neuen Bewegung. Diese Befruchtung kommt vom Ausland, in erster Linie von England. Zunächst fördert sie das Theater und führt seine Herrschaft über das Drama herbei. Wir stehen jetzt vor einem Kapitel deutscher Drama- und Theatergeschichte, das in dem Theatervorspiel zum „Faust" der Direktor und die lustige Person vertreten: „Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen".

In England haben im 16. Jahrhundert Drama und Theater gewaltige Fortschritte gemacht, so gewaltig, daß sie am Ende des Jahrhunderts zum Endziel ihrer Bahn kommen durch ihre harmonische Vereinigung und Durchdringung in Shakespeare. Dramatische Kunst wie Theaterkunst stehen auf gleicher Höhe, beide arbeiten Hand in Hand. Diesen Vorteil hat schon um die Wende des 16. Jahrhunderts ein deutscher Beobachter, Johannes Rhenanus, erkannt und darauf sein günstiges Urteil über die englischen Schauspieler gegründet in der Vorrede zu seiner Komödie „Speculum aistheticum" (1613). Die anerkannte Vortrefflichkeit englischer Schauspieler wird von diesen frühzeitig auf Gastspielreisen betätigt und erwerbsmäßig ausgenützt. So kommen sie auch nach Deutschland — schon 1556 erscheinen sie in Brandenburg — und bilden seit dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ständige Wandertruppen auf deutschem Boden. Es ist die Zeit der englischen Komödianten. Hohe literarische Prätentionen haben diese Schauspieler nicht. In der Mehrzahl sind es auch nicht gerade die besten, die ins Ausland streben. Sie sind mehr Diener des Theaters als des Dramas, wird doch auch bei ihrer Benennung immer wieder darauf hingewiesen, daß sie Instrumentisten und Springer sind. Die Hauptelemente ihrer Darbietungen sind Singewerk, Spielwerk, Feuerwerk. „In bunten Bildern wenig Klarheit, Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit, So wird der beste Trank gebraut, Der alle Welt er-

quickt und auferbaut". Dies ist das Rezept, nach dem sie das dramatische Ragout zusammenbrauen als Rahmen der Schaustellung ihrer mimischen Künste. Gerade dadurch erlangen sie aber allgemeine Beliebtheit und sind bald in allen Gegenden und Winkeln Deutschlands, in Nord und Süd, in West und Ost heimisch.

Diese englischen Schauspielertruppen sind in erster Linie für unser Theater bedeutsam geworden. Sie haben den deutschen Schauspielerstand begründet. Alles, was ihnen vorausgeht: die Bürger, die Schüler, die Studenten, ist Dilettantentum. Für die Auswahl der aufzuführenden Stücke waren ihnen ebensowenig didaktische Absichten wie ästhetische Rücksichten bestimmend, maßgebend war nur der Geschmack des Publikums. Kunsterzieherische Absichten lagen ihnen fern; und da die Instinkte der Masse entscheidend waren, so sank das ästhetische Niveau immer tiefer. Nicht der dramatische Dichtungswert war ausschlaggebend, sondern einzig und allein die theatralische Bühnenwirkung. Wenn trotzdem dramatisch wertvolle Stücke oder doch Einzelzüge und Motive in ihrem Repertoire vorhanden sind, so danken wir dies dem glücklichen Zufall, daß die Komödianten von einem dramatisch hochentwickelten Lande zu uns kamen. Von den beiden Richtungen des englischen Lustspiels: dem humorvoll heiteren Phantasiespiel, wie Shakespeares „Sommernachtstraum" oder „Wie es euch gefällt", und dem satirischen Sittenstück, wie etwa die Komödien des Ben Jonson, fand die erstere den größeren Anklang und ist daher mit zahlreichen Mustern vertreten. In dieser Vorliebe mag barocker Kunstwille zu erkennen sein. Das bewegte malerisch-lyrische Stimmungsspiel entsprach dem barocken Zeitcharakter eher als das ruhig gegliederte, rationalistische Sittenstück.

Je tiefer wir ins 17. Jahrhundert hineinkommen, um so mehr erweitert sich auch das Repertoire der Komödianten. Es sind jetzt schon längst nicht mehr nur englische Schauspieler. Früh haben sich ihnen deutsche Mitglieder angeschlossen, außerdem befanden sich neben den englischen auch italienische Schauspielertruppen bereits Ende des 16. Jahrhunderts — ja schon um die Mitte des Jahrhunderts kommen sie nach München — auf der Wanderschaft, und im Laufe des 17. Jahrhunderts erscheinen noch weitere Nationalitäten. Zu den englischen Einflüssen treten die der anderen Länder: die italienischen der beliebten commedia dell'arte und des Schäferspiels, die holländischen der Renaissancedramatik, der sogenannten Rederjikers, endlich die französischen der klassischen Epoche, der Corneille, Racine, Molière.

2. REPERTOIRE.

Ein Teil des Repertoires ist uns in Sammlungen erhalten, die frühzeitig im Druck erschienen. Die erste Sammlung wurde 1620 veröffentlicht, anscheinend um Texte für Aufführungen, seien es solcher von Berufsschauspielern oder von Dilettanten, zu bieten. Jedenfalls

ist es keine sorgfältig vorbereitete Ausgabe, sie gleicht eher den privaten Ausgaben, die von beliebten, zugkräftigen Stücken von jeher gemacht wurden, solange kein literarisches Urheberrecht den Autor schützte. Gewöhnlich wird die Sammlung, die bereits 1624 eine zweite Auflage erlebte, unter dem Titel „Englische Comedien und Tragedien" zitiert. Im 17. Jahrhundert hat man die Sammlung unter dem Namen „Der Pickelhering" gekannt. Der ausführliche Titel lautet: „Englische Comedien und Tragedien. Das ist: Sehr schöne, herrliche und auserlesene, geist- und weltliche Comedi und Tragedi Spiel, Sampt dem Pickelhering, welche wegen jhrer artigen Inventionen, kurtzweiligen auch theils wahrhafftigen Geschicht halber, von den Engelländern in Deutschland an Königlichen, Chur- und Fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handel-Städten seynd agiret und gehalten worden, und zuvor nie im Druck außgegangen. An jetzo, Allen der Comedi und Tragedi liebhabern, und Andern zu lieb und gefallen, der Gestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht darauß Spielweiß wiederumb angerichtet, und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können. Gedruckt im Jahr MDCXX". 1630 wurde eine zweite Sammlung, der sogenannte „Liebeskampf" veröffentlicht. Der Titel lautet: „Liebeskampff oder Ander Theil der Engelischen Comoedien und Tragoedien, in welchem sehr schöne außerlesene Comoedien und Tragoedien zu befinden, und zuvor nie in Druck außgegangen. Allen der Comoedi und Tragoedi Liebhabern, und andern zu liebe und gefallen, dergestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht daraus Spielweiß wiederumb angerichtet, und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths, gehalten werden können. Gedruckt im Jahr MDCXXX". Diese zweite Sammlung steht äußerlich auf demselben Boden mit der ersten; formell weist sie eine größere Sorgfalt in der Herausgabe auf, wie sie auch inhaltlich unleugbar auf einem höheren ästhetischen, durch die Schäferpoesie bestimmten Niveau sich bewegt.

Die Sammlung von 1620 ist ein Abdruck von Theaterstücken, der keinerlei literarischen Ehrgeiz verrät. Der „Liebeskampf" gibt sich auch als eine Repertoiresammlung aus. Werner Richter hat aber in seiner kenntnisreichen Untersuchung über „Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670" (Palaestra Bd. 78) gezeigt, daß dahinter ein, wenn auch sehr mäßiger Literat steht, der der Zeitmode entgegenkommt. Trotz des Komödiantenrockes haben wir hier eine Art Literaturdramen, die kraft ihrer Komödiantenverwandtschaft leicht Zugang zur Komödiantenbühne erhoffen können. Ob der Verfasser — besser Bearbeiter und Herausgeber — von den offiziellen Poeten als ihresgleichen wäre begrüßt worden, darf füglich bezweifelt werden. Immerhin hat er dazu beigetragen, den gespannten Gegensatz von Drama und Bühne, Literatur und Theater abzuschwächen. Und er ging den richtigen Weg. Vom Theater aus mußte man kommen, um die Massen für

literarische Stoffe in literarischer Form zu gewinnen. Eine formelle Wirkung hat er jedenfalls stark befördert: die Prosadiktion der englischen Komödien geht in das Literaturdrama über. Bedeutende Lustspieldichter des 17. Jahrhunderts, wie Rist und Weise, wissen sich der Kunstmittel der Komödiantenprosa bewußt und gewandt zu bedienen.

Die Sammlungen bestehen aus Tragödien und Komödien und aus Possenspielen, die als Einlagen in die größeren Schauspiele verwandt werden können und sollen. In diesen Possenspielen ist natürlich die lustige Person die Hauptfigur, sie erscheint aber auch immer wieder in den großen Dramen. Wir begegnen ihr unter den verschiedensten Namen. Pickelhering ist der gewöhnlichste; daneben erscheint Hans Knapkäse, Schambitasche, was Jean Potage und Hans Supp entspricht, Hanswurst, dessen Typus am Ende des Jahrhunderts durch Stranitzky berühmt werden sollte, weiter Schrämgen, bei dem Creizenach schon auf die Figur des Schramfritz im „Wiltbad" von Hans Sachs hinweist; die komische Figur des Bauern Drewes in der „Comedia und Prob getrewer Liebe" des „Liebeskampf" scheint mir auf den englischen Merry Andrew zurückzuführen zu sein. Schon in Rollenhagens „Amantes amentes" findet sich der niederdeutsche Name Drewes für den Bauern. Die lustige Person ist von Anfang an die Hauptperson der englischen Wandertruppen, nach ihr sind häufig die Truppen genannt. Sie zog die naiven Massen am meisten an. Jeder Clown-Darsteller hatte seine Besonderheiten, an denen er erkannt wurde. Aber der Grundcharakter ist altes Mimusgut, wie es noch heutzutage in den Zirkusclowns lebendig ist und immer wieder dankbares Gelächter bei den Zuschauern auslöst.

Es sind die alten Späße der Ankündigung vor dem Erscheinen, des Abgehens und unter nichtigen Vorwänden Immerwiederkehrens, des dauernden Lachens oder Weinens, des Zotenreißens, des Großmäulig-Feigen, des Habgierig-Betrügerischen, des Gefräßig-Faulen: eine ganze Reihe stehender komischer Motive, die auf Wort- und Situationskomik berechnet sind. Der breite Raum, den die lustige Person in allen diesen Schauspielen einnimmt, zeigt am besten, daß die Ziele nicht dramatische sind, sondern Theaterwirkung. Das Drama an sich ist Nebensache. Dies hat auch Lessing schon erkannt, wenn er im „17. Litteraturbrief" über die ganze Gattung den Stab bricht: „Man kannte keine Regeln; man bekümmerte sich um keine Muster. Unsere Staats- und Heldenaktionen waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsere Lustspiele bestanden in Verkleidungen und Zaubereien, und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben".

Erst der literarisch verankerte „Liebeskampf" hat einen besonderen Pickelheringsstil geschaffen, der weiter wirkte. Bisher bedienten sich die lustigen Personen feststehender traditioneller Späße, Mimus-

elemente, die wohl ursprünglich auch vom Leben abgezogen, aber längst erstarrt waren. Auch das Vorbild des bald grotesk-lustigen, bald tiefsinnig-melancholischen, bald derb-zotigen, bald dialektisch-philosophischen englischen Clowns hat kaum Spuren hinterlassen. Die lustige Person hat sich in Deutschland aus dem Fastnachtspiel entwickelt, indem sie internationale Motive auf Grund typischer Allgemeingültigkeit aufnahm. So hat Ayrer die komische Figur des Fastnachtspiels sowohl mit eigenen Zugaben als auch mit Übertragungen aus englischem Beispiel ausgestattet, wie später in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem die französischen Narren die deutschen Possen befruchteten. Wir brauchen nur an die Beziehungen Weises und Reuters zu Molière zu denken. Gerade deshalb ist es uns wichtig, im „Liebeskampf" die erste Fixierung der auf deutschen Wanderbühnen üblichen Pickelheringsspäße zu besitzen, wenn sie ästhetisch auch ein gar niedriges Niveau haben und, von realistischer Abschilderung des Lebens noch weit entfernt, sich in öder Tradition gefallen.

Trotzdem sind in diesen Dramen, auch in den Lustspielen, Elemente zur Weiterentwicklung vorhanden. Vor allem trägt dazu das neu eindringende Genre des Schäferspiels bei, das wesentlich italienischen Ursprungs ist. Die Hauptvorbilder sind Tassos „Aminta" und Guarinis „Pastor Fido". Der wertvolle Beitrag, den diese Schäferspiele der deutschen dramatischen Literatur liefern, liegt auf dem Gebiete psychologischer Vertiefung und Verinnerlichung. Dadurch daß die Schäferdramen bewußt das Motiv der Liebe in ihren Mittelpunkt stellen, bedürfen sie zur Gestaltung dieses Hauptereignisses menschlichen Lebens vertiefter Seelenkunde. Diese aber ist fruchttragend für das ganze Gebiet menschlich-seelischer Beziehungen und Betätigungen. Dadurch wird wieder der veräußerlichten Theaterkunst der Weg ins Innere gewiesen, das Dramatisch-Poetische erfährt eine Neubelebung, die sich vor allem bewährt in der Entwicklung des heiteren Phantasiespiels. Dieser Einfluß des italienischen Schäferspiels der damaligen dramatischen, lyrischen und epischen Pastoraldichtung macht sich schon im „Liebeskampf" geltend; er findet um so leichter Eingang, als die Träger der Dramen ja vom englischen Drama herkommen, als die englischen Komödianten das phantastische Lustspiel in seiner glänzendsten Höhe durch Shakespeare von Anfang an kennen.

Der sentimentale Naturalismus, wie er durch die Schäferdichtung vertreten wird, drang in seinen Anfängen schon im 16. Jahrhundert ins deutsche Drama. Dies ist vor allem in den Zwischenspielen der Josephsdramen zu beobachten. Dem deutschen Drama waren ja von jeher Zwischenspiele nicht fremd. Sie sind also an und für sich durchaus nicht eine Neuerung der englischen Komödianten. Bereits im geistlichen Schauspiel des Mittelalters haben wir diese Posseneinsprenglinge kennengelernt, und durch das ganze 16. Jahrhundert hin-

durch haben sie sich in den biblischen und humanistischen Dramen erhalten. Sie bilden ebensowenig eine Neuschöpfung der englischen Komödianten wie die komische Figur des Narren. Beide sind nur frisch belebt. Zwischenspiel und Narr sind kaum voneinander zu trennen. Beide entsprechen dem alten Mimus als realistischer Spiegelung des Alltagslebens und haben ihren Urgrund in der dramaturgischen Absicht der Spannungserleichterung, der Stimmungsablenkung. Auch die im 17. Jahrhundert blühende Jesuitendramatik bedient sich ihrer mit großem Erfolg.

Die Realistik findet ihre besten Stoffe in der Derbheit der kulturell tiefsten Klasse, im Bauernstand. Realistisch-komische Bauernszenen, die von dem Fastnachtspiel her bereits sich so ausgedehnter Beliebtheit erfreuten, werden daher auch immer wieder in den Handlungsablauf ernster Dramen hineingeschoben. Wir beobachten sie besonders in den Prodigusspielen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eine Folge erstrebter Realistik in der Abschilderung bäuerlichen Lebens ist auch die frühzeitige Verwendung des Mundartlichen. Das Dialektsprechen ist daher keine den Einfluß der englischen Komödianten verratende Neuerung von Herzog Heinrich Julius, es ist davon schon viel früher im 16. Jahrhundert Gebrauch gemacht worden; ich erinnere nur an die verschiedenen Mundarten in Frischlins „Susanna", die der Herzog ja seiner Bearbeitung zugrunde legt. Der erste nachweisbare Einfluß der englischen Komödianten auf das deutsche Drama dürfte aber frühestens 1591 festzulegen sein, und zwar in Ph. Waimers Stück „Über Elisa, eine Newe und lustige Comoedia von Eduard dem Dritten dieses Namens", dessen Zwischenspiel auf einem englischen Singspiel vom „Dominus Johannes" beruht. Die Schauspiele der englischen Komödianten führen somit den Gebrauch des 16. Jahrhunderts nur weiter, mit dem einzigen Unterschied, daß sie kaum didaktisch-moralische Absichten mit ihren Zwischenspielen verknüpfen, ebensowenig wie sie der komischen Figur des Narren moralisierende Tendenzen unterlegen.

3. RATIONALISIERUNG DES DRAMAS.

Wenn diese moralische Lehrhaftigkeit trotzdem weiterbesteht das ganze 17. Jahrhundert hindurch, so liegt dies begründet in der herrschenden rationalistischen Anschauung vom Wesen des Dramas wie der Dichtung überhaupt. Die poetische Theorie des 17. Jahrhunderts ist durchaus übereinstimmend mit der Ansicht, die Opitz in seinem „Buch von der deutschen Poeterey" von 1624 niedergelegt hat, und die sich strenge an das klassische Vorbild des Horaz hält. Opitz tut ja das Drama sehr summarisch ab in seiner Poetik. Immerhin zählt er die Hauptinhalte der Komödie seiner Zeit auf im V. Kapitel: „Die Comedie besteht in schlechtem wesen und personen; redet von hochzeiten,

gastgeboten, spielen, betrug und schalckheit der Knechte, ruhmrätigen Landsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, kupplerey und solchen sachen, die täglich unter gemeinen Leuten vorlauffen. Haben derowegen die, welche heutiges tages Comedien geschrieben, weit geirret, die Keyser und potentaten eingeführet; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft". Und weiter im VI. Kapitel: „In den niedrigen Poetischen sachen werden schlechte und gemeine leute eingeführet; wie in Comedien und Hirtengesprechen. Darumb tichtet man jhnen auch einfaltige und schlechte reden an, die jhnen gemäße sein".

Dem Theoretiker steht die Theorie höher als die Praxis. Die englischen Komödianten kannten ja die hier geforderte soziale Tiefstufe für die Komödie nicht. Wir erkennen somit, wie von zwei Seiten her die Kluft zwischen Theater und Drama erweitert wurde. Die englischen Komödianten vernachlässigten die Dichtung zugunsten der Bühne und führten dadurch die Verwilderung des Dramas herbei. Die klassisch orientierten Theoretiker berücksichtigten nicht die Bühnenpraxis, das Volkstümliche, und begünstigten damit eine regelhaft-autoritative, trockene und theaterfremde Gelehrtenpoesie. Der Notleidende war in beiden Fällen das Drama.

Der verderbliche, wirklichkeitsfremde Charakter der Renaissancepoetik geht aus den Lehrsätzen ihres Hauptvertreters Opitz zur Genüge hervor. Wie schädlich aber der Einfluß der englischen Komödianten war, erhellt aus der Bearbeitung, die in der Sammlung von 1620 unter dem Titel „Sidonia und Theagenes" die Komödie Rollenhagens „Amantes amentes" von 1609 gefunden hat. Das humorvolle, von echt dichterischem Geist getragene Stück ist durchweg vergröbert und verwässert.

Immerhin zeigt ein Drama aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, das vom Einfluß der englischen Komödianten noch ziemlich frei scheint, wie weit die Entwicklung der deutschen dramatischen Kunst bereits gediehen war: „Somnium vitae humanae" von Ludwig Hollonius (1605). Die Haupthandlung ist altes Literaturgut. Sie behandelt das Märchen von dem Bauern, der in besinnungsloser Trunkenheit in fürstliche Umgebung gebracht wird und beim Erwachen nun ein erhöhtes Standesleben führt. Wir kennen den Stoff aus 1001 Nacht, aus dem Rahmenspiel von Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen", aus Holbergs „Jeppe vom Berge" und neuerdings aus Gerhart Hauptmanns „Schluck und Jau", ohne weitere Bearbeitungen zu nennen, die A. v. Weilen zusammengetragen hat. Hollonius hat eine sittlich-lehrhafte Absicht, die er am Schlusse des Spiels auch ausspricht: er will die Vergänglichkeit alles Irdischen erweisen. Das Spiel ist eine Aneinanderreihung komischer Episoden, die untereinander keine Verknüpfung haben. Die Episoden an sich zeigen dichterische Begabung, Charakterisierungskraft, gute Sprachbehandlung; das Mundartliche ist

zur Verlebendigung mit herangezogen. Wir erkennen, das deutsche Drama ist auf guter Entwicklungsbahn. Aber das Stück ist durchaus Gelehrtenkunst, trotz der treffenden Beobachtungsgabe und der Fähigkeit realistischer Schilderung. Die Haupthandlung, die von größter humorvoller Wirksamkeit wäre, ist nur als Anfang und Ende dargestellt. Jans Leben als Fürst lernen wir nur aus epischem Bericht kennen. Gerade dies bühnenwirksame Mittel- und Hauptstück der Handlung ist nicht dramatisch gestaltet. Es fehlt also ganz an dem Verständnis für die Erfordernisse des Theaters.

Dieses Verständnis weckten erst die englischen Komödianten. Aber trotz aller szenischen Erkenntnisse, die die englischen Komödianten brachten, und die für eine gesunde Entwicklung des Dramas nützlich und notwendig waren, wurde das Dichterische rücksichtslos ausgerottet. Derselbe Prozeß ist ja ungleich stärker zu beobachten in den Verballhornungen Shakespearescher Stücke. Die Einwirkung der Komödianten auf die deutsche Dramatik war aber um so größer, als sie überall beliebt waren und in allen Gegenden und Winkeln Deutschlands erschienen.

II. JACOB AYRER UND HEINRICH JULIUS VON BRAUNSCHWEIG.

1. JACOB AYRER.

So kamen die Engländer auch in die alte Theaterstadt Nürnberg. Dort lebte um die Wende des 16. Jahrhunderts der Notar Jacob Ayrer. Dieser entfaltete neben seinem Beruf eine fruchtbare Tätigkeit im Stückeschreiben. Nach seinem Tode (1605) erschien 1618 eine Sammlung von 30 Tragödien und Komödien nebst 36 „schönen lustigen und kurtzweiligen Faßnacht oder Possen Spilen". Ausdrücklich heißt es in dem Vorwort, daß darin „alles nach dem Leben ausgestellt und dahin gerichtet, das mans (gleichsam auff die neue Englische manier vnnd art) alles persönlich Agirn und Spiln kan, auch so lieblich und begierig den Agenten zuzusehen ist, als hette sich alles erst ferden oder heuer verloffen und zugetragen". Hier wird also bestimmt auf das englische Vorbild hingewiesen. Uns berührt dies nur insofern, als es die Geschichte des Lustspiels beeinflußt. Dabei müssen wir von vornherein eine Einschränkung machen, was den Titel Komödien angeht. Man darf dabei nicht an moderne Komödien denken. Hier ist noch wirksam der Sprachgebrauch mittelalterlicher Theoretiker, die Tragödie und Komödie nach dem Ausgang unterschieden. Selbst wenn dem Titel Komödie das Beiwort „lustig" oder gar „sehr lustig" hinzugefügt ist, so ist damit noch nicht Komödie im modernen Sinne gebraucht. Lustig heißt einfach unterhaltend. Eine sehr lustige Komödie

ist damit nichts anderes als ein durch die Fülle vorgeführter Geschehnisse unterhaltendes Spiel, das einen versöhnlichen Ausgang hat, mögen während seines Ablaufs auch noch so viele traurige Ereignisse, wie etwa Entthronungen, Totschlag, Mord, vorkommen.

So berühren uns zunächst nur Ayrers Fastnacht- oder Possenspiele. Sie sind noch ganz in Form und Haltung den Stücken des Hans Sachs angeglichen. Das volkstümliche Element ist noch mehr als bei Hans Sachs dem Bildungselement gewichen. Die Grundlage der Possen bilden Schwänke aus der überaus reichhaltigen Renaissanceliteratur. Ayrer ist durchaus Bildungskünstler. Auch die Art der Verarbeitung vorhandener Anekdoten zeugt von keinem freischaltenden Geist, der aus seinem Innern heraus die Quellen des Humors sprudeln ließe: Ayrer schaltet und waltet mit den komischen Elementen, die er vorfindet, und weiß von Eigenem nichts hinzuzutun.

Dies zeigt sich auch in seinen größeren dramatischen Werken, den Tragödien und Komödien. Er steht durchaus in der Tradition. Was er Neues hinzubringt, hat er sich angeeignet aus der Kenntnis der englischen Komödianten und ihrer Aufführungen. Und dadurch haben wieder diese englischen Komödianten, obwohl sie durchaus Vertreter des Theaters sind, mittelbar zur Entwicklung des deutschen Dramas beigetragen. Ihnen ist es zu danken, wenn jetzt die dramatischen Schriftsteller beginnen, Stücke zu schreiben mit der Hauptabsicht, sie aufgeführt zu sehen, wenn sie infolge dieser Absicht auf die Bühne Rücksicht nehmen, ja die Erfordernisse der Bühne erst kennenzulernen sich bemühen. Darin aber ist, trotz der Naivität der Anfänge, ein bedeutsamer Fortschritt gegen früher zu sehen. Tatsächlich steht in der Kenntnis des Theaters und in der Berücksichtigung seiner Bedürfnisse Jacob Ayrer weit über Hans Sachs.

Ein weiterer Fortschritt ist zu beobachten in der Stoffwahl. Bisher war Aktualität aus der Dramatik verbannt oder doch nur im Bereich der Posse, des Fastnachtspiels zugelassen. Nun kommt von England her die Erweiterung des Stoffkreises. Ein kulturell hochentwickeltes Volk schließt die Probleme des täglichen Lebens von der Bühne nicht aus. Der Stolz der Nation spiegelt sich gern in der dargestellten nationalen Geschichte. Beide Stoffgebiete werden nun allmählich dem deutschen Drama erobert. Damit aber ist ein folgenschwerer Streich getan gegen die starre Bildungskunst. Es werden Möglichkeiten eröffnet zur Betätigung national-volkstümlicher Kunst, wie sie dann in Lessings „Minna“ ihre erste Höhe erreichen sollte.

Auch die Ökonomie des Dramas selbst holt sich fruchtbare Anregungen aus dem durch die Komödianten vermittelten englischen Vorbild, darunter allerdings eine Anregung, die erst einmal geil ins Kraut schießen sollte und daher zu Nutz und Frommen des Ganzen zunächst wieder im 18. Jahrhundert von Gottsched aufs schärfste bekämpft werden mußte. Es ist dies die Durchbrechung des Prinzips der Einzig-

keit der Handlung, die selbst Lessing noch forderte. Die Verwebung zweier oder auch mehrerer Handlungen zu einem einheitlichen Ganzen, in der Shakespeares Kunst Triumphe feierte, war auch in den Stücken der englischen Komödianten zu beobachten. Jacob Ayrer versuchte dieses Nebeneinander nachzuahmen, aber es blieb allerdings ein Nebeneinander, die innere geschlossene Zusammengehörigkeit gelang ihm nicht. Die wichtigste Figur als Trägerin der Nebenhandlung in den großen ernsten Schauspielen ist der Narr. Die Figur des Narren wird jetzt durch die Engländer als Element dramatischer Ökonomie in die deutsche Literatur eingeführt.

In der bisherigen Entwicklung des deutschen Dramas ist uns der Narr nicht unbekannt, wir haben ihn als Intellektualisierung des ethisch-bösen Prinzips, des Teufels kennengelernt. In den Fastnachtspielen dann war Narrenfiguren immer wieder zu begegnen in Gestalt dummer Bauerntölpel. Wir wissen aus Shakespeare, daß im englischen Drama die Figur des Narren eine andere Funktion hatte. Er war das Symbol der Nichtigkeit alles Irdischen und wußte in Narrengewand abgrundtiefe Weisheit zu geben. Diese Gestalt ist allerdings in der Version der Komödianten stark vergröbert. Gerade deshalb erleichtert sie sich aber ihre Aufnahme ins deutsche Schrifttum. So sehen wir sie überall in Ayrers Stücken ihr Wesen treiben. Ihre englische Herkunft verrät sie in einigen Possenspielen bereits durch den Titel: „21. Von dem Engelländischen Jahn Posset, wie er sich in seinem Dienst verhalten, mit 8 Personen". Dasselbe Spiel ist als „Ein Singets Spiel" gestaltet „in des Rohlands Ton". Nr. 23 heißt: „Der verlohrn Engelländisch Jahn Posset, mit 4 Personen". Der Jan ist die Gestalt eines komischen Dummkopfes, dessen Streiche aneinandergereiht werden. Im ganzen wirkt die Darstellung mehr episch als dramatisch. Eines der besten Fastnachtspiele Ayrers ist Nr. 19: „Von Fritz Dölla mit seiner gewünschten Geigen, mit 10 Personen". Der Stoff ist als Märchen behandelt in Grimms Sammlung enthalten.

Von den großen Dramen mag die „Comedia von der schönen Phaenicia" erwähnt sein. Sie behandelt den aus Shakespeares „Viel Lärm um nichts" bekannten Stoff. Ayrer gestaltet darin eine Doppelhandlung. Träger der Nebenhandlung ist „Jan, der Kurzweiler". Es ist zunächst versucht, beide Handlungen miteinander zu verknüpfen, so daß die Janhandlung das karikierte, ins Derb-Groteske verzerrte Spiegelbild der Haupthandlung ist, doch reißt diese Verknüpfung schon im zweiten Akte ab. Im dritten Akt beginnt daher Jan ein ganz selbständiges Spiel im Spiel. Im vierten Akt beteiligt er sich wieder an der Haupthandlung. Eine ähnliche Parallelhandlung findet sich in Ayrers „Sidea". Die „Sidea" ist deshalb besonders bedeutsam für die Literaturgeschichte, weil hier in Ayrers naiver Fassung Shakespeares „Sturm" auftaucht. Träger der Nebenhandlung ist „Jan Molitor, der Müller".

In der Tragödie „Vom Griegischen Keyser“ tritt ebenfalls Jan auf. Er wird als Bote verwandt und als Henker. In dieser Verwendung leben Reminiszenzen auf an die Figur des Narren (lappa) im mittelalterlichen Drama, wie in den Herodesspielen, beim bethlehemitischen Kindermord, eine solche Gestalt aus Lächerlichkeit und Grausamkeit gemischt auftritt. Durch die närrische Kleidung schaut die ursprüngliche Teufelsfratze hindurch. Wir erkennen daraus den vielgestaltigen Ursprung der Hanswurstfigur des 17. Jahrhunderts. Gerade an dieser Stelle kommt auch der echt Shakespearesche Narr als Verkörperung tiefster Weisheit zutage: Jan wird gerufen, um den vermeintlichen Mörder Petrian zu hängen — da nimmt er Maß mit seinem Spieß an dem tatsächlichen Mörder Lorentz. Hier blitzt wirklich inmitten des wertlosen Tands ein echter Juwel auf.

2. HEINRICH JULIUS.

Gleichzeitig etwa mit Jacob Ayrer schreibt Herzog Heinrich Julius von Braunschweig (1564—1613) seine Dramen. Er steht schon ganz im Banne der englischen Komödianten, die an seinem Hofe gern gesehen waren wie auch in Kassel, das mit Wolfenbüttel freundschaftliche Beziehungen verknüpften. In dem persönlichen Verkehr mit den von ihm angestellten Komödianten erwächst seine eigene Praxis. Die Tradition der Fastnachtspiele ist bei ihm abgebrochen. Insofern ist er gegenüber Ayrer die moderne Schriftstellerpersönlichkeit. Dies beweist sich auch in seinen Schauspielen selbst, die noch weit mehr als die Ayrers auf die Bühnenerfordernisse zugeschnitten sind. Die wichtigste Person der englischen Schauspielergesellschaften war stets der Clown; er spielt daher auch die Hauptrolle in den Stücken des Herzogs. Ein Zugeständnis dem Theater gegenüber ist es auch, wenn der Herzog grundsätzlich von der Versform absieht und alle Personen seiner Dramen in Prosa sprechen läßt. Das englische Vorbild macht sich natürlich auch im Aufbau des Dramas geltend, worin verschiedene Handlungen nebeneinander herlaufen, nicht ohne daß versucht wäre, sie innerlich zu verknüpfen. Mag diese Verknüpfung auch gelegentlich sehr äußerlicher Art sein, das Prinzip der Handlungsverschlingung ist doch schon viel weiter entwickelt als bei Ayrer. Diesem polymythischen Aufbau ist noch größere Lebendigkeit verliehen dadurch, daß Anfänge von Volksszenen zu beobachten sind. Gerade bei dem Hauptdrama des Herzogs, das nach Frischlin den alten, vielfach bearbeiteten Susannenstoff gestaltet, tritt dies hervor, indem Repräsentanten des Volkes nebeneinander eingeführt werden, um die Resonanz des Handlungsablaufs darzustellen. Starke Stimmungsmittel werden in Anwendung gebracht. Dies wirkt besonders in der barocken Ausmalung des Trennungsschmerzes beim Abschied der verurteilten Susanna von den Ihren.

Die Wirkung wird noch erhöht durch die Einführung der Kinder Susannens. Doch neben dieser Kunst theatralischer Stimmungsmache gewahren wir auch Ansätze psychologischer Vertiefung, so bei der Einleitung, worin die beiden lüsternen Alten sich zu ihrem unsittlichen Vorhaben zusammenfinden, oder in II., 5, wo mit wenigen Worten das dem Gatten Susannens drohende Unheil vorgeahnt wird. Wenn so, trotz aller Veräußerlichung theatralischer Mache, doch auch Anfänge psychologischer Verfeinerung sichtbar werden, so dürfte dies Anregungen seitens der hochentwickelten englischen Dramatik zu danken sein. Die Gestalt des Narren Johan Bouset dient wesentlich zur realistischen Stimmungsunterstreichung.

Die unter dem Titel Komödie gehenden Stücke des Herzogs sind auch im heutigen Sinne Komödien und Possenspiele, ebenso wie die Fastnachtspiele Ayrers. Er ist darin abhängig von den bekannten Schwanksammlungen. So die „Comedia von einem Edelmann". Es ist das alte, von uns bereits in einem mittelalterlichen Fastnachtspiel beobachtete Motiv des Abtes, dem drei Fragen zur Beantwortung gestellt werden. Der Narr Johan Bouset, der Vertreter des einfachen klaren Menschenverstands, löst das Rätsel. Das Stück ist deshalb interessant, weil wir darin einen Stimmungsvorläufer des bürgerlichen Schauspiels vom 18. Jahrhundert erkennen. Doch ist die Erörterung des Segens bürgerlicher Arbeit und Tüchtigkeit vollkommen undramatisch weit ausgesponnen. Der Herzog benutzt die Figur eines Köhlers als Sprachrohr, um seine eigenen Ansichten möglichst ausführlich von der Bühne herab zu verkünden.

Viel lustiger ist die Posse „Comedia von einem Wirthe". Es ist allerdings kein durchkomponiertes Drama, sondern eine Aneinanderreihung loser Streiche. Die Haupthandlung ist eine Zechprellerei eines habsüchtigen Wirts durch drei durchtriebene Wandergesellen, die sich dreimal wiederholt. Der Wirt ist dargestellt als der Typus des Neugierigen, von dem es heißt: „Der Wirth will doch immer neue Zeitung wissen". Es ist dies eine typische Figur, die vom antiken Mimus stammt und in der italienischen Stegreifkomödie stets beliebt war. Wie die englischen Komödianten, so gingen auch bereits im 16. Jahrhundert italienische Schauspieler mit der commedia dell'arte auf die Wanderschaft. Hier haben wir einen Niederschlag davon. Der Typus bleibt ja immerfort lebendig, ich erinnere an die Wirtsfigur in Lessings „Minna", in Goethes „Mitschuldigen" und weiter bis zur gegenwärtigen Zeit. Neben der Haupthandlung läuft eine Nebenhandlung des Jan Bouset. Wie immer bei Herzog Heinrich Julius spricht der Narr niederdeutsch. Darauf gründet sich die komische Verwicklung. Es ist eine Reihe selbständiger, durch das ganze Stück in leichter Abwandlung immer wiederholter Marktszenen. Ihre Komik beruht auf dem Mißverständnisse, dem Jan Bouset bei den seine Sprache nicht verstehenden Verkäufern begegnet.

Der Verfasser bedient sich gern überlieferter Theaterlazzis, so des andauernden Lachens oder des übertriebenen Zitterns des Narren. Außerdem macht er Gebrauch von dem auch in englischen Stücken beliebten Mittel der Illusionsstörung, indem sich der Narr von der Bühne aus an das Publikum wendet, so etwa in III., 5. Eine andere wirkungsvolle Komödie benutzt die altbekannten, auch in Shakespeares „Lustigen Weibern von Windsor" angewandten Ränke einer schlauen Ehebrecherin, um ihren eifersüchtigen Mann zu betrügen.

Am interessantesten ist aber die Komödie „Von Vincentio Ladislao Sacrapa von Mantua, Kämpfern zu Roß und Fuß, weiland des edlen und ehrenvesten, auch manhaften und streitbaren Barbarossae, Bellicosi von Mantua, Rittern zu Malta ehelichen nachgelassenen Sohn. Mit zwölf Personen. Wolfenbüttel 1594". Der langatmige Titel läßt uns schon erraten, daß wir es hier mit einem jener ruhmredigen, großsprecherischen Helden zu tun haben, deren aufgeblasene Herrlichkeit gleich einer Seifenblase beim geringsten Anstoß in nichts zerplatzt. Tatsächlich gibt hier Herzog Heinrich Julius den Versuch einer Charakterkomödie um den uralten miles-gloriosus-Typ. Dieser Typus ist uns aus der antiken Komödie wie dem antiken Mimus bekannt. Wir erkannten ihn wirksam in den Grabwächterszenen des mittelalterlichen Dramas, er ist der berühmte Capitano der italienischen Stegreifposse, in der englischen Literatur ist die früheste dramatische Gestaltung die des Ralph Roister Doister, er lebt auf in Ben Jonsons Captain Bobadill, in Shakespeares Don Adriano de Armado und in vielen anderen Gestalten zeitgenössischer und späterer Dichter, wie Corneilles Matamore, und in den noch zu besprechenden Maulhelden des Andreas Gryphius. Wir sehen, es ist eine große, weitverzweigte, über alle Literaturen verbreitete Familie, zu deren Gliedern der edle und ehrenfeste Kämpfer zu Roß und zu Fuß Vincentius Ladislaus zählt. Doch trotz dieser festgewurzelten Tradition hat Heinrich Julius eine unleugbare Selbständigkeit in der Dramatisierung bewährt. Wenn auch die Aufzählung aller Rodomontaden auf die Dauer etwas eintönig, langweilig wirkt — der Herzog schreibt dazu wesentlich die bekannte Schwanksammlung Wendunmuth aus —, so offenbart sich doch auch treffendes dramatisch-komisches Geschick. Die Komik wird besonders herausgearbeitet dadurch, daß dem eitlen Großsprecher der Hofnarr Johan Bouset gegenübergestellt wird, der jenes Überstiegenheit, die stilistisch bereits den Schwulst des 17. Jahrhunderts vorwegnimmt, die nüchterne Tagesvernunft entgegenhält oder seine Aufschneidereien noch im Übermaße karikiert.

In diesem Stück ist die Handlung der Charakterkomödie entsprechend einheitlich, auch die Gestalt des Narren fügt sich vollständig in sie ein. Sein Ursprung ist, wie wir gesehen haben, nicht so sehr der Dümmlingstyp als der Hofnarr, dessen großartigste Ausbildung wir im Narren in „König Lear" erkennen. Vice — der Nachkomme der

Teufelsgestalt —, Clown — der dummdreiste, gefräßige Dorftölpel —, Fool — der realistisch-pessimistische Hofnarrentyp: dies sind die drei verschiedenen Personifikationen des Narren, wie sie im englischen Drama des 16. Jahrhunderts dem Namen nach getrennt vorkommen und im deutschen Schauspiel ebenfalls, wenn auch vermischt — etwa in Ayrers „Vom Griegischen Keyser" —, erscheinen. Hier ist also Johan Bouset dem englischen fool entsprechend. Er zeigt aber auch noch Rückstände des bösen Prinzips; dies ergibt sich aus seiner tätigen Rolle, dem eitlen Phantasten, der sich geliebt glaubt, einen derben Streich zu spielen. Dadurch wird das Stück aus der epischen Aneinanderreihung einzelner Anekdoten zum, wenn auch noch holprigen, Drama emporgehoben; vor allem aber führt den geschlossenen Eindruck herbei der bewußt und einheitlich durchgeführte Charakter des Helden.

Hier bekundet sich das Interesse der Renaissance am Einzelindividuum. Das kraftgeschwellte Lebensgefühl der Renaissance begründete eine neue Anthropologie und gestaltet zu diesem Zwecke die Affektlehre aus. Der Haupttheoretiker der Poetik der Renaissance im 16. Jahrhundert, Scaliger, bewährt dies in seinen poetischen Lehrsätzen, worin er sich als ethischer Rationalist erweist. Gerade mit Rücksicht auf die Affektlehre löst sich Scaliger aus der traditionellen Theorie. Und wenn es auch noch lange dauern sollte, bis die individuelle Charaktergestaltung in den Mittelpunkt des Dramas gestellt wurde, Anfänge sind in der Renaissancezeit, wie in der Theorie so in der Praxis, zu beobachten. Und hierher dürfen wir auch Heinrich Julius' „Vincentius Ladislaus" zählen.

Vielleicht daß Heinrich Julius bei dessen Abfassung aus der Schar seiner Hofkomödianten Hilfsdienst geleistet wurde. Das Stück könnte bestes Vertrauen einflößen auf die Weiterentwicklung des deutschen Dramas, wesentlich durch die Zeichnung der komischen Figur, die durchaus frei und selbständig humorvoll wirkt. Gerade an dieser Charakterkomödie, um von den ernsten Dramen wie der Bearbeitung der „Susanna" abzusehen, aber auch in den Gaunerszenen der Posse „Von einem Wirthe" erkennen wir, daß der Verfasser nicht nur englisches Komödiengut verarbeitet, sondern auch an die von Frischlin verheißungsvoll begonnene Entwicklung anknüpft. Doch demgegenüber muß leider beobachtet werden, daß sonst der Herzog in der Gestaltung der Narren durchaus im Typischen steckenbleibt. Die reichen Ansätze zu individueller Charakteristik, die bereits Frischlin und Ayrer ihren komischen Figuren verliehen, sind hier vertrocknet. Mit Ausnahme der gelungenen Komödie des „Vincentius Ladislaus" sind die Stücke des Herzogs weniger auf beobachtender Erfahrung, als auf erlernter Tradition aufgebaut. An dichterischen Qualitäten hat uns die auf äußerliche, grobschlächtige Theatereffekte eingestellte Kunst der englischen Komödianten herzlich wenig geliefert.

III. ZWISCHENSPIELE UND PUPPENSPIELE.

1. ZWISCHENSPIELE.

a) Improvisationen.

Da der Kunststil der englischen Komödianten auf grobe Effekte ausging, so ist ihnen das Gebiet des feinen, zartheiteren, humorvollen Lustspiels fremd; ihr Gebiet ist die derbe, grobzotige, witzig-komische Posse, wie sie dem beliebten Zwischenspiel, dem Rüpelspiel entspricht. Die poesiefremde Art ihrer Stücke erhellt am besten daraus, daß wir mit dem Fortschreiten des 17. Jahrhunderts immer häufiger den szenischen Bemerkungen begegnen, die die komischen Figuren zu Improvisationen auffordern. Solche Improvisationen waren dem englischen Drama nicht fremd. Ihr ureigentliches Betätigungsfeld aber ist die italienische Stegreifposse. Der Einfluß dieser commedia dell'arte ist bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu verspüren. Bolte hat in seinen theatergeschichtlichen Forschungen über das „Danziger Theater" eine Handschrift von 1602 unter dem Titel „Tiberius von Ferrara" herausgegeben, worin wir den italienischen Narrentypennamen Zani und Pantalon begegnen. Diese Namen mögen ja auch auf indirektem Wege in Deutschland bekannt geworden sein. Da aber die Italiener nachweisbar schon in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts in England anzutreffen sind, so wäre es ja leicht möglich, daß sie von da aus auch den Weg zu der Seehandelsstadt Danzig gefunden hätten, selbst wenn sie nicht direkt von Süddeutschland aus so frühe schon den Weg zum äußersten Norden eingeschlagen hätten. Jedenfalls treffen wir 1616 in der Komödie „Turbo" des Valentin Andreae schon wieder einen Typus der commedia dell'arte, den Harlekin, auf deutschem Boden. Ob nun direkte oder indirekte Beeinflussung anzunehmen ist, sie läuft in derselben Richtung äußerlicher Theaterwirkung wie die englischen Komödianten, sie unterstreicht deren Nachteile und Vorteile.

Der Nachteil ist die Verwahrlosung des Dichterischen, der Verzicht auf ein geschlossenes Ganze — worin sich eine nur ganz entfernte Verwandtschaft mit der atektonischen Stilform des Barock zeigt — zugunsten einer Auflösung in Einzelepisoden. Der Anschauung vom Wesen des Dramas als eines trotz aller Handlungsverschlingung einheitlichen Kunstwerkes kommt man mit keinem Schritte näher, man kommt über Hollonius etwa nicht hinaus. Dieser Nachteil wird aber auch zum Vorteil gewendet. Die episodische Vereinzelung der Dramen durch Einführung von Zwischenspielen, die mit der Haupthandlung lose oder überhaupt nicht verknüpft waren, stellte der Gestaltungskraft der Verfasser kleinere Aufgaben, deren sie infolgedessen eher gewachsen waren. Unter Verzicht auf dichterische Phantasietätigkeit forderten diese Episoden realistische Beobachtung. Diese bedarf

nicht so sehr angeborener poetischer Begabung, als vor allem einer sorgfältigen Ausbildung sinnlicher und intellektueller Fähigkeiten. Wenn das große Kunstwerk nur in einer Epoche bestimmter Kulturhöhe gedeihen kann, so ist die realistische Beobachtung und Schilderung auch in Zeiten zerrütteter Kultur möglich, ja um so eher möglich, als gerade die Zeiten des Verfalls dem satirisch geschärften Auge die besten Objekte bieten. So finden wir tatsächlich einen Fortschritt des Dramas des 17. Jahrhunderts in der Ausgestaltung der Episoden, der Zwischenspiele zu kulturell bedeutsamen Genrestücken von köstlich-frischer Wirklichkeitszeichnung. Die niederländische Kleinmalerei derber Lebensfreude, urwüchsigen Bauerntums spiegelt sich in diesen lebendig bewegten Einzelszenen.

b) Johann Rist.

Der begabteste Vertreter dieser possenhaften Zwischenspiele, neben der unzweifelhaft italienisch beeinflußten süddeutschen Jesuitendramatik, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist der Holsteiner Johann Rist (1607—67). Sein Ziel ist echte Volkstümlichkeit. Zu diesem Zwecke bedient er sich mit großem Erfolg des niederdeutschen Dialekts. Auch theoretisch tritt er für den Naturalismus der Sprachbehandlung ein. Im Vorbericht seines „Friedejauchtzenden Teutschland“ begründet er diesen Naturalismus seiner Bauerngestalten: „Man muß keine andere Art zu reden führen, als eben die jenige, welche bey solchen Personen, die auf dem Spielplatz erscheinen, üblich. Zum Exempel: Wenn ein Niędersächsischer Bauer mit der Hochteutschen Sprache bey uns kähme aufgezogen, würde es fürwar leiden seltzam klingen, noch viel Närrischer aber würde ein solches Zwischenspiel den Zuschaueren fürkommen, darinn man einen tollen, vollen Bauren und fluchenden Dreweß, als einen Andächtigen betenden und recht Gottseligen Christen aufführete, dann, was ein ruchloser Baur, wenn er zu Kriegeszeiten für seiner ordentlichen landes Obrigkeit sich nichts hat zu fürchten, sondern nach seinem eigenen Belieben mag hausen, dafern er dem Feinde und dessen Kriegesbedienten nur richtig die Contribution erleget, für eine wilde, Ehre- und Gottvergessene Creatur sey, davon können wir, die wir auff dem Lande wohnen, und die Krieges Beschwerligkeiten selber ziemlich hart gefühlet haben, zum allerbesten Zeugnisse geben, also, daß der Bauren Gottlosigkeit in diesen Zwischenspielen noch gar zu gelinde ist fürgebildet. Ja, solte man ihre Leichtfertigkeit, Morden, Rauben, und andere grausame Thaten, in welcher Verübung sie, in Zeiten dess Unfriedens, auch die Kriegsleute selber weit übertroffen haben, allhier recht abmahlen, es dörffte mancher darüber für Schrecken erstaunen. Ja sprichstu: Deine Bauren gebrauchen sich gleichwol gar unhöflicher Reden, für welchen ehrbare Leute etwas Scham und Abscheu haben, könte man die nicht hinweg lassen, oder ein weinig

subtiler beschneiden? Nein, viel geliebter Leser: Was hat man doch von einem übelerzogenem, groben Tölpel und Baurflegel, von einer unflätigen und versoffenen Sau für Höflichkeit zu erwarten? Kan man auch Trauben lesen von den Dörnern, oder Feigen von den Disteln? der Vogel singet nicht anders, als wie ihm der Schnabel gewachsen". Rist bekennt sich also in seinen Bauernpossen zum Naturalismus der Gestaltung, zum Naturalismus der Sittenschilderung wie der Sprachbehandlung. Nicht die Komik, sondern die Naturwahrheit ist dem glühenden Patrioten, dem eifrigen Sittenprediger das Hauptziel, aber mit der Naturwahrheit stellt sich die Komik von selber ein.

Sein erstes, sehr beliebtes Stück ist die „Irenaromachia" von 1630. Darin ist ein ergötzliches Zwischenspiel enthalten, das in der Lebendigkeit der dramatischen Gestaltung, in der wirksamen voneinander abhebenden Charakterisierung der einzelnen Personen zu dem Besten gehört, was die deutsche Possendramatik hervorgebracht hat. Natürlich ist auch Rist ein Kind seines Zeitalters, dessen Grundzug in literarischer Tätigkeit Anlehnung und Entlehnung ist. Wir können zahlreiche Züge der Possenhandlung bei früheren Stücken nachweisen. Trotzdem wird die künstlerische Selbständigkeit Rists dadurch nicht beeinträchtigt. Das Milieu der Kriegszeit ist glänzend getroffen und die Verrohung der Soldaten und Bauern zur eindrücklichen Anschaulichkeit gebracht: Ein bramarbasierender Quartiermeister wird von Bauern ausgeplündert; während sie in derbem Zechgelage die Beute verteilen, überfällt er sie und läßt sie abführen. Die Gestalt des Narren Jäckel, aus dem Dümmlings- und Teufelstyp zusammengesetzt, ist wirksam mit der Handlung verknüpft. Als die Bauern weggebracht werden, läuft Jöstken, der Sohn des Hauptrohlings unter ihnen, hintennach und ruft halb rührend, halb groteskkomisch: „O Gott, O Gott, lathet my doch mynen Vaer, ich hebbe jo men den einen Vaer". Dieser Ausschnitt aus dem Kulturbilde des Dreißigjährigen Krieges ist nur mit der Eindringlichkeit der Schilderungskraft eines Grimmelshausen zu vergleichen. Wenn auch die Figur des Landsknechts schon im Fastnachtspiel des 16. Jahrhunderts beliebt ist, so war er damals doch nur Typus, jetzt hat ihn die Unmittelbarkeit täglicher Beobachtung zur Individualität gestaltet. Rist gibt uns typische Sittenmalerei der verrohten Kriegszeit mit Individualitäten als Handlungsträger.

Diese Kunst dramatischer Schilderung bewährt er auch in den Zwischenspielen des „Perseus" von 1634. Der Auftakt ist eine köstliche Werbeszene, die an Shakespeares Heinrich IV. erinnert. Der miles-gloriosus-Typ des Narren Hans Knapkäse, der als komische Figur der englischen Komödianten, als Trommelschläger auftritt, wirbt den Tölpel Laban, den halbblinden Cocks und den halblahmen Loripes für seine Kompanie. Im Zwischenspiel exerziert er

alsdann mit seinen Söldnern, um vor herannahendem Kriegslärm in höchster Angst schleunigst davonzulaufen. Das beste Zwischenspiel ist aber das nach dem zweiten Akte. Eine üble Metze Talsche läßt ihre verführerischen Künste Hans Knapkäse, Laban und dem Aufschneider Lurco gegenüber spielen. Ein drastisch-komisches Idyll dabei ist die Szene, in der sie den Tölpel Laban ausbeutet. Von bester Situationskomik ist aber der Schluß, wo sie ihren drei Verehrern, unabhängig voneinander, Liebesproben auferlegt. Hans Knapkäse soll lautlos in einem Sack die Nacht zubringen. Lurco muß das angebliche Tier im Sack stillschweigend bewachen, und Laban endlich soll ihm den Sack stehlen. Das Ende ist natürlich eine solenne Prügelei unter den dreien. Bewundernswert ist die Selbständigkeit, mit der Rist Entlehnungen aus Shakespeares Falstaffszenen verarbeitet.

Weitere Zwischenspiele gibt Rist in dem „Friedwünschenden Teutschland" von 1647 und in dessen Fortsetzung: „Das Friedejauchtzende Teutschland" von 1653. Er benutzt darin das Vorbild des Don Quijote und das französisch-italienische Schäferspiel, dessen übertriebene Sprechweise er verspottet. Es ist darin auch persönliche Satire vermengt gegen den bekannten Philipp von Zesen, dessen bukolische Sentimentalität dem realistisch gesinnten Rist zuwider war. Wieder beweist er sich in diesen Zwischenspielen als begabt mit straffer Konzentrationskraft und naturalistischer Schilderungskunst, die die besten dramatisch-komischen Wirkungen erzielt. Die Kunst des Holsteiners Rist charakterisiert, was Christian Weise 1690 in „Lust und Nutz" schreibt: „Die Niedersächsischen Possen-Spiele praesentieren sich besser als die Hochdeutschen. Und wer die Ursache wissen will, der mag nur dieses bedencken. Die Nieder-Sachsen bleiben bey ihrer familiären pronunciation, damit ist alles lebendig und naturell: hingegen die Hochdeutschen reden offt, als wenn sie Worte aus der Postille lesen solten, damit werden dem Auctori die besten Inventiones verdorben. Soll das Sprüchwort wahr bleiben: Comoedia est vitae humanae speculum, so muß die Rede gewißlich dem Menschlichen Leben ähnlich seyn".

2. PUPPENSPIELE.

Eine solche Blüte dramatischen Talents, wie wir sie in Johann Rist erleben, steht aber ganz vereinzelt in der Zeit des trostlosen Verfalls, den der andauernde Krieg auf allen Kulturgebieten verursachte. Die Kriegsläufte brachten natürlicherweise allmählich ein Versiegen des Wandertriebs der Schauspielertruppen mit sich. Die Theaterkunst sah ihrem Untergang entgegen. Wenn sie trotzdem bei den breiten Massen, nicht nur an einzelnen Höfen, ihr Leben weiterfristete, so war dies teilweise das Verdienst des Puppenspiels.

Dieses erlebte dank seiner leichten Beweglichkeit und seines geringen Apparats im Dreißigjährigen Krieg einen schnellen und bedeutsamen Aufschwung. Es bildete sich eine ganze Zunft der Puppenspieler aus. Sie sind die Erben der englischen und sonstiger internationaler Komödianten. Von diesen übernahmen sie das Repertoire; sie hatten es ja leicht genug, da ein großer Teil der Komödiantenschauspiele bereits gesammelt vorlag. Außerdem wird wohl gar mancher Schauspieler, dessen Truppe nun aufgelöst wurde, mit einem Puppenkasten weitergezogen sein. Das Auswendiglernen ganzer Stücke, wie es der zünftige Puppenspieler übte, war ja dem Berufsschauspieler keine ungewohnte Arbeit. Wie bei den englischen Komödianten, so war auch in den Puppenspielen der Narr die Hauptfigur. Dies blieb auch so, als nach dem Friedensschluß Marionettenspieler aus allen Ländern — England, Frankreich, Spanien, Italien — Deutschland überschwemmten. Wie bei den Schauspielen der englischen Komödianten, war auch ihnen die al-fresco-Manier der gegebene Kunststil, grobe Veräußerlichung in starken Stimmungsaffekten, Vermengung des Rührenden und Lustigen. Die komischen Nebenhandlungen sind meistens ohne Verknüpfung mit der Haupthandlung oder doch mit nur sehr loser. Ihr Träger ist der gutmütige, halb schlaue, halb dumme Hanswurst, der immer noch die alten Mimuszüge der Faulheit, Gefräßigkeit, Geilheit an sich trägt. Alle Ansätze individualisierender Charakteristik verschwinden, Hanswurst ist der Narrentypus, der mit gleichen Witzen und gleichen Streichen in allen Stücken wiederkehrt. So wenig Dichterisch-Dramatisches diese Puppenspiele aber auch bieten, sie geben doch der Theaterkunst eine gewisse Tradition.

IV. ANDREAS GRYPHIUS.

Wie groß die Gefahr war, daß die Erkenntnis von der Notwendigkeit, im dramatischen Gebilde die Erfordernisse der Bühne zu berücksichtigen, bereits wieder verlorenging, zeigt uns das Beispiel des größten dramatischen Dichters des 17. Jahrhunderts: Andreas Gryphius (1616—1664). Der zahlreichen Ansätze und Anfänge, die wir bemerkt haben, ungeachtet, bedeutet Andreas Gryphius den Beginn des modernen deutschen Lustspiels. Nicht als ob er nun durchaus selbständig in Erfindung und Gestaltung gewesen wäre. Auch er fügt sich in den Rahmen seiner Zeit, die das Gute nahm, wo immer sie es fand. Die Dramatik aller Länder, die der vielbelesene und -gereiste, sprachgewandte Gryphius kannte, machte ihren Einfluß auf ihn geltend. Aber er weiß das fremde Metall zu deutscher Münze umzuprägen. Seine Hauptlustspiele sind „Herr Peter Squentz“, „Horribilicribrifax“, „Die geliebte Dornrose“.

1. POSSENSPIELE.

a) „Peter Squentz".

Die „Absurda Comica oder Herr Peter Squentz, Schimpffspiel" stammt wahrscheinlich von 1648 und ist frühestens 1657 im Druck erschienen. Der Stoff ist das Rüpelspiel aus Shakespeares „Sommernachtstraum". Doch hat Gryphius wohl das Shakespearische Stück nicht direkt gekannt. Auch daß Schwenters auf den Verballhornungen der Wandertruppen fußende Behandlung des Handwerkerspiels ihm vorgelegen habe, ist zweifelhaft. Die ganze silbrige Sommernachtsstimmung, der dichterische Elfenzauber, die phantastische Liebessehnsucht Shakespeares sind verschwunden. Es ist nur das theaterwirksame Rüpelspiel geblieben. Und dieses hat Gryphius wohl ohne Zusammenhang mit älteren deutschen Bearbeitungen in ausgelassener Heiterkeit, in grotesker Verspottung der pritschmeisterlichen Meistersänger gestaltet. Wenn auch der Humor der Shakespearischen Dichtung ausgeschaltet ist, so ist dafür die Komik zu stärkster Wirkung gekommen. Peter Squentz zählt zu unseren besten Possenspielen und ist zugleich Literatursatire gegen das Meistersingerdrama der Handwerkerdilettanten.

b) „Horribilicribrifax".

Unter die Kategorie satirischer Possenspiele rechnen wir auch das Scherzspiel „Horribilicribrifax". Der sonderbare Name, der nicht Gryphius' Erfindung ist, soll schon äußerlich, wie der Name des Gegenspielers Daradiridatumtarides, die groteske Gestalt ihres Trägers kennzeichnen; weiter ist aber die sprachliche Bedeutung von Horribilicribrifax als schrecklicher Siebmacher zugleich auch ein Schild seines Charakters: mit mächtigem Getue bringt er doch nie etwas zuwege. Die beiden Helden sind milites gloriosi. Der eine verbrämt seine Rede mit italienisch-spanischen, der andere mit französischen Floskeln. Was sie an Taten nicht leisten können, suchen sie durch Aufwand von Worten zu ersetzen. — Die Sprachmengerei ist neben der feigen Großmäulerei das zweite Motiv des Stücks. Sein Vertreter ist neben den beiden Bramarbassen vor allem der gelehrt-pedantische Schulmeister Sempronius. Ein Vorbild hat er in der Gestalt des Pedanten Holofernes in Shakespeares „Verlorener Liebesmüh", wo uns in Don Adriano de Armado ja auch bereits ein Vertreter des miles gloriosus-Typus begegnete. Sempronius' Wissen ist ebenso leer und inhaltlos wie das Heldengetue der beiden Eisenfresser, und er verfällt infolgedessen trotz seiner angeblichen Gelehrsamkeit den plumpen Stricken einer kupplerischen Vettel Cyrilla. — Er findet in der Liebe was ihm gebührt und ist damit Gegenstand des dritten Motivs des Stücks, des Liebesmotivs, durch das neben der grotesken Satire auch wärmere Gefühlstöne in das Scherzspiel einlaufen. Immerhin bleibt es Possenspiel, dessen Vorzüge seine Volkskunst sind, dessen

Nachteile seiner Bildungskunst entspringen. Diese betätigt sich vor allem in der Sprachmengerei, die bis sieben Sprachen zusammenbringt, in einer solchen Häufung, daß kein Bühnenstück mehr spricht, sondern nur noch ein Lesedrama, und dies auch nur noch zu gelehrten Lesern. In dieser abermaligen Trennung von Theater und Drama muß die Wirkung des Krieges erblickt werden. Daß die Quellen der Volkskunst aber noch sprudelten, bezeugen die beiden Ritter von der traurigen Gestalt „Horribilicribrifax" und „Daradiridatumtarides" und die von diesen getragenen Situationen.

2. LUSTSPIEL: „DIE GELIEBTE DORNROSE".

Das beste Lustspiel unseres Dichters aber ist „Die geliebte Dornrose". Ein so guter Kenner des deutschen Dramas und des Lustspiels insbesondere wie Gustav Freytag nannte „Die geliebte Dornrose" das beste deutsche Lustspiel vor Lessings „Minna von Barnhelm". Der Stoff ist uns bekannt aus Gottfried Kellers Novelle: „Romeo und Julie auf dem Dorfe", doch ist bei Gryphius der tragische Ausgang in heitere Lust umgebogen. Formell ist das Stück nicht selbständig, sondern als Spiegelhandlung in ein heiteres Singspiel „Verliebtes Gespenst" zerstreut. Immer nach einem Akte des Versspiels folgt ein Akt des Prosastücks. Beide Handlungen haben außer der Spiegelung einer Liebeshandlung in hohen und niederen Ständen nichts Gemeinsames. Sie sind voneinander unabhängig, in sich selbständig und können jede für sich aufgeführt werden.

Das Singspiel ist im steifen Alexandrinerstil der süßlich-unwahren, rührsamen französischen Schäferspiele gehalten und beruht auf einem Stücke des Franzosen Quinault (1635—1688) mit demselben Titel: „Le fantôme amoureux". Im Gesamtschaffen von Gryphius von einiger Bedeutung, auch durch die heitere Verwendung des Gespenstermotivs, trägt es zur Geschichte des deutschen Lustspiels nichts anderes bei, als daß seine Aufzüge mit denen der „Geliebten Dornrose" untermischt sind. Es ist so recht ein blutloses Allegorienstück, um von Bürgern zur Vermählungsfeier des Herzogs Georg III. von Brieg und Liegnitz mit der Fürstin Elisabeth Marie Charlotte, Pfalzgräfin bei Rhein, 1660 zu Glogau aufgeführt zu werden. Das hohe Standesstück ist längst begraben und vermodert, die Bauernfolie lebt und findet erst in der Neuzeit gebührende Anerkennung. In den letzten Jahren wurde sie mit großem Beifall in Berlin, Dresden, Karlsruhe und auf anderen großen und kleineren Bühnen aufgeführt.

Auch „Die geliebte Dornrose" beruht, wie „Das verliebte Gespenst", nicht auf eigener Erfindung des Dichters. Der Stoff lag ihm vor in dem Schäferstück des Holländers Joost van den Vondel: „Die Leeuwendalers". Die dichterisch-realistische Gestaltung aber ist sein Eigentum. Wie Rist, so bemüht sich auch Gryphius, das Bauernvolk

seiner Heimat in Sitte und Sprache naturwahr zu schildern; aber trotz aller Derbheit, Saftigkeit, die gelegentlich auch zur Roheit ausarten kann — Gryphius ist Zeitgenosse des Dreißigjährigen Krieges —, hat er doch den krassen Naturalismus durch warme Gemütstöne gemildert und damit zum dichterischen Realismus geformt. Wir wissen, daß das Mundartliche bereits im 16. Jahrhundert im deutschen Drama verwandt wurde. Wir haben gesehen, zu welcher Wirkung Rist mit der Verwendung des Dialekts in den Zwischenspielen seiner Stücke gelangte. Bei Gryphius erleben wir zum ersten Male ein geschlossenes, selbständiges schlesisches Dialektstück. (Als solches müssen wir es wenigstens auffassen, trotzdem es zwischenspielartig in das hochdeutsche Stück vermengt ist.) Gryphius ist damit Gerhart Hauptmanns größter Vorläufer. Daß Gryphius die Verwendung des Dialektischen nicht nur ein äußerlich naturalistischer Tic war, erkennen wir aus dem Stücke selbst, wo er durch ihre häufige Anwesenheit auf dem Edelhofe begründen läßt, daß Dornrose hochdeutsch spricht. Hier sehen wir künstlerische Psychologie sich in der Sprachtechnik auswirken. Etwas Ähnliches beobachten wir, wenn der richterliche Gutsverwalter — ein Ahne von Gerhart Hauptmanns Wehrhahn — sich bemüht, gehobenes Schriftdeutsch zu sprechen.

Der Inhalt ist kurz der: Der Onkel des verwaisten Greger Kornblume, Barthel Klotzmann, und der Vater der Lise Dornrose, Jockel Dreyeck, leben seit langem in grimmiger Bauernfehde, deren nichtige Gegenstände, wie später der zerbrochene Krug bei Kleist, zur Gerichtsverhandlung stehen. Der Streit der querköpfigen Bauern scheint dem Glück der beiden Liebenden unüberwindliche Hindernisse in den Weg zu legen. Der Mitbewerber Kornblumes, der grobschlächtige Matz Aschewedel, versucht die ihn abweisende Dornrose mit Gewalt zu zwingen. Kornblume befreit die Geliebte und gewinnt dadurch Anspruch auf ihre Hand. Einstweilen erhebt sich aber ein neues Hindernis in der alten kupplerischen Hexe Salome, die den schmucken Burschen für sich selbst gewinnen möchte, und die eine Neuschöpfung der Cyrille im „Horribilicribrifax" darstellt. Die verschiedenen Knoten werden zum Schlusse glücklich durch den Richterspruch des etwas großsprecherisch angehauchten Wilhelm von hohen Sinnen, Arendator des Dorfs Vieldünkell, gelöst. Die beiden Streithähne versöhnen sich, Kornblume erhält seine geliebte Dornrose, der üble Aschewedel muß die alte Salome heiraten.

Die Namen der handelnden Personen sind Wesensschilder: die natürlichen Feldblumen Dornrose und Kornblume, die knorrig-widerborstigen Klotzmann und Dreyeck, der widerwärtige Aschewedel, der stolze Wilhelm von hohen Sinnen. Diese äußerliche Charakteristik ist für die Bühne im allgemeinen bedeutungslos, sie ist Lesedramaeffekt. Nur an einer Stelle zieht Greger Kornblume seinen und seiner Geliebten Namen mit ins Gespräch, als er Jockel um die Hand seiner

Tochter bittet: „Je bedenkt ich ok recht; saht, ich heeße Kornblume und sie heest Durnruse. Swürde su en schünen krantz gahn, blow und fleeschfarbe; swächst och su hübsch zesammen, swürde och . . .“ Jockel: „Wäg, wäg, siß wider gehohn, noch gestochen“.

Andreas Gryphius gab uns in der „Geliebten Dornrose“ nicht eine Posse, sondern ein Lustspiel, das erste selbständige, ausgereifte Lustspiel in straffer Konzentration der Handlung, in Kontrastierung der Charaktere, in psychologischer Sprachbehandlung. Die Quellen der Wirksamkeit liegen in der Volkstümlichkeit, in dem nationalen Kulturgehalt. Der Bildungskünstler tritt ganz hinter sein Werk zurück. In klarem, gemütsvertieftem Realismus spielt sich das Lustspiel frisch lebendig vor unseren Augen ab. Die Lebenswahrheit beruht nicht zum kleinsten Teil in der gefühlswarmen Dorfmädelgestalt der Dornrose.

3. GESAMTCHARAKTERISTIK DES DICHTERS.

Die Darstellung des Liebesmotivs war bisher dem deutschen Drama nicht gelungen. Daß Gryphius hierin eine glückliche Hand zeigt, ist wohl die erste Folge der Wandlung, die sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts in der Darstellung der Frauenrollen auf der deutschen Bühne vollzogen hatte. Bisher waren mit wenig Ausnahmen die Träger der Frauenrollen Männer. Dabei war es schwierig gewesen, psychologisch verfeinerte Frauencharaktere zu schildern. Tatsächlich waren bis jetzt die im Drama auftretenden Frauengestalten im besten Falle geschlechtlich neutrale Wesen. Wenn jetzt Schauspielerinnen auf der Bühne erscheinen, dann entfaltet sich damit auch eine viel reichere Möglichkeit, das Gefühlsleben der Frau dramatisch zu verwerten. Die nächstliegende Gelegenheit dazu ist aber die Liebesbeziehung der Geschlechter. Hier setzt Gryphius ein. Vorarbeit war durch die Schäferdichtung geleistet worden. Die tiefste Grundlage aber des Wandels der grobianischen Auffassung des 16. Jahrhunderts zur verinnerlichten Eheauffassung des 17. Jahrhunderts war durch den Protestantismus gebracht worden. Der Protestantismus hat die soziale Stellung der Frau gehoben. Die Folge war eine vertieftere Darstellung in der Literatur. Auch in dieser Hinsicht ist Andreas Gryphius der erste bedeutende Lustspieldichter der deutschen Literaturgeschichte.

Aber wenn auch seine Hauptbedeutung die des Dichters ist, der in jener Zeit grassierender Theatromanie wieder das Literarische in der Dramatik zur Geltung bringt, so schafft er doch auch, sowohl durch seine für Berufsschauspieler geschriebenen Freudenspiele „Peter Squentz“ und „Horribilicribrifax“ wie durch sein für Dilettanten berechnetes Mischspiel, „in theatralibus Tradition“. Darüber gibt W. Flemming in „Andreas Gryphius und die Bühne“ (1921) aufschlußreiche Belehrung. Er zeigt, wie mit Gryphius, der „den neuen Typus der Kulissenbühne ausnutzt zu künstlerischer Wirkung seines

neuen Barockdramas", „der Weg der protestantischen Schulbühne in jenen der Oper, also des reinen Theaters mündete. Gerade durch Gryphius wahrte sie noch ihr Herkommen aus der »reinen« Literatur, daß sie eben seine Stücke aufführte, die eine Harmonie zwischen Drama als Kunstwerk und Theater als sozialer Institution darstellen, eine Harmonie, soweit sie eben jener Zeit beschieden war".

V. CHRISTIAN WEISE UND CHRISTIAN REUTER.

1. CHRISTIAN WEISE.

a) Charakteristik.

In diese Tradition stellt sich auch der Zittauer Rektor Christian Weise (1642—1708). Der ausgesprochene Gegner des verstiegenen, innerlich hohlen Gefühlsüberschwangs, wie er als barocker Schwulst der II. schlesischen Dichterschule anhaftet, erklärt sich bewußt für einen unsentimentalen Realismus. Die bisherige Entwicklung des deutschen Lustspiels zeigt, daß darin die besten Keime zu echter Lustspielwirkung zu finden sind. Doch kann nicht geleugnet werden, daß Weise in seinem berechtigten Streben, sich leerer Phantastik fernzuhalten, allzuhäufig zu platter Trivialität hinabsinkt. Doch wenn Weise als Haupt der sogenannten Wasserdichter angesehen wird, so ist diese Beurteilung bei seiner reichen schriftstellerischen Tätigkeit am wenigsten zutreffend für seine Tätigkeit auf dem Gebiete der Komödie. Das Weisesche Lustspiel ist nach Fulda bereits die Antizipation der sächsischen Komödie dadurch, daß er wieder Plautus und Terenz, Shakespeare und Molière zum Vorbilde nimmt, daß er seine Technik von dem zusammengeflickten Possenschwanke zum Intrigenspiel verfeinert, daß er statt der nur typischen auch individuelle Züge aufweisende: komplexe Charaktere zeichnet, endlich, daß er bereits das Familienmilieu zu umgrenzen sucht. Christian Weises dramatische Tätigkeit ist gegründet auf naturalistischer Volkstümlichkeit und pedantischer Gelehrsamkeit, wodurch sie der einheitlichen Ausreifung ermangelt. Immerhin gibt er uns ein zwar noch nicht in innerem Kausalnexus straff ausgebautes, aber volkstümliches Lustspiel, das in bühnenwirksamer Kombinationskunst und witziger, der Derbheit nicht ausweichender Schwankkomik sich stellenweise wenigstens annähernd bis zu Humor zu erheben vermag. Leider beeinträchtigen die Schulkomödien in ihrem pädagogischen Charakter des Gelegenheitsgedichtes seine Volkstümlichkeit, so daß er im ganzen als Dichterpersönlichkeit unter Gryphius steht, wenn er ihn auch bisweilen an vertiefter Charakteristik übertrifft.

In Weises Arbeiten ist deutlich eine Entwicklung zu verfolgen, die aus der Tradition heraus zur größeren Selbständigkeit führt. Dies

zeigt sich in der Verwendung der komischen Figur. Weise individualisiert den Narrentypus. Daß ihm die komische Figur kein feststehender Typus mehr ist, beweist schon seine Abkehr von der gewöhnlichen Namengebung. Wir treffen noch einen Potage, die sonstigen Narrennamen lauten: Allegro, Bäbel, Buffone, Courage, Flinckfleck, Haso, Maraveglio, Marcolphus, No, Passetemes, Poncinello, Refaenel, Spavento, Svinekof, Trictract, Uz, Wazek, Zzakzaku, worin wir ebenso viele französische und italienische Anleihen als eigene Erfindungen erkennen. Die komische Figur wird allmählich immer mehr in die Handlung einbezogen. Wir könnten daher die Namenreihe der komischen Figuren bei Weise beliebig erweitern, da noch zahlreiche Personen, besonders Dienergestalten, zu nennen wären, deren Verwandtschaft mit jenen nicht zweifelhaft ist. Gut offenbart sich der Übergang vom alten selbständigen Narrentypus zum Glied der dramatischen Handlung in der Gestalt des Allegro im „Masaniello“ von 1683. Zu Beginn der Tragödie ist er durchaus in die Handlung verflochten im Sinne der satirisch-weisen Narren Shakespeares. Diese Rolle hat er auch in der ergötzlichen Szene mit den durch die Revolution nun obenauf gekommenen und infolgedessen unbändig stolz sich gebärdenden Fischweibern, eine Szene, die heutigen Verhältnissen ein Spiegelbild sein könnte. Daneben vollführt er eine ganze Reihe von Narrenstreichen, deren Verbindung mit der Tragödie sehr schwierig herzustellen ist.

Weise hat dem Allegro individuelle Züge verliehen. Er ist nicht mehr der alte Typus, sondern mit frischen bunten Lappen aufgeputzt, aber noch nicht zum individuellen Charakter kristallisiert. Allegro zeigt uns das Bestreben Weises, das dieser auch theoretisch ausspricht, den Narren zum Raisonneur des Stückes zu machen, zur Gestalt, „welche gleichsam die Stelle der allgemeinen Satirischen Inclination vertreten muß“. Dem Sinne dieses Satzes nach, wie er der in den Dramen geübten Praxis entspricht, ist der Narr daher nichts anderes als der Vertreter des gesunden Menschenverstandes, dessen Urteil der Durchschnittsanschauung entnommen ist. Er spricht in anscheinenden Torheiten Weisheiten aus und offenbart dadurch seine Shakespearische Herkunft. Ausgehend von der komischen Figur der englischen Komödianten hat Weise daraus eine eigenartige Gestalt geschaffen, die in jedem Stücke anders aussieht, im Grunde aber immer wieder der lustig schmunzelnde Herr Rektor selbst ist. Die Selbständigkeit in der Formung des Narren beweist die Richtigkeit des Urteils, das Ludwig Fulda, sein Herausgeber in Kürschners Deutscher Nationalliteratur, über den artverwandten Dichter fällt: „Der poetische Kobold, der ihm im Nacken sitzt, triumphiert über den würdigen Schulmeister, reißt ihm die steife Perücke ab und offenbart ihn als das, was er seinem innersten Wesen nach ist, als einen Volksdichter im eigentlichen Sinne“.

Weises Stärke liegt einerseits auf dem Gebiete der Erfindung, andererseits auf dem Felde scharfer Beobachtung. Beide Gaben zusammen lassen den Reichtum an Gestalten und Episoden erstehen, die der Stücke schreibende Rektor für seine bretterruhmbegierigen Schüler aufbringen mußte. Es wird immer wiederholt, der Schulmeister Weise habe dem Dichter Weise Zwang angetan. Zweifelsohne. Doch wenn man behauptet, Weise hätte bessere, motivreichere Stücke geschrieben, wenn er nicht alljährlich drei bis vier Dramen zu Schulaufführungen hätte liefern müssen, so verkennt man die Begabungsrichtung Weises. Sein Erfindungsquell sprudelt immer. Daran fehlt es ihm nicht, und zudem könnte einem Erfindungsarmen auch die Zeit wenig helfen. Doch selbst der unbedingte Gegner Weises, der über seine Formlosigkeit entsetzte Gottsched, muß die Reichhaltigkeit seiner Erfindung anerkennen. Und Weises Beobachtungsgabe findet das Jahr über so reiche Gelegenheit zur Betätigung in der nächsten Umwelt, daß aus ihren Ergebnissen ein reicher Niederschlag in die Dramen fällt. Auch hier hätte mehr Zeit kaum etwas bessern können.

Die Erfindungskraft gestattet ihm, seinem Bühnenprinzip, das er in „Lust und Nutz" kundgibt, stets gerecht zu werden: „Allemal lasse man die Affekten kontrar aufeinanderfolgen, daß die Zuschauer in immerwährender Veränderung erhalten werden"; und weiter: „Wenn ein langes Spiel nicht soll verdrießlich werden, so muß alles hurtig nacheinander fließen, daß ein Affekt gleichsam den andern treibet". Dazu füllt er die Handlung mit zahlreichen Episoden an, die für seine praktischpädagogischen Zwecke wohl nützlich sind, aber die Handlungsentwicklung sehr verlangsamen. Eine Fülle von Personen und Episoden ist ja noch kein Beweis für dichterische Gestaltungskraft. Auch hier zeigt sich der Meister in der Beschränkung. Wir werden an die dickleibigen, endlosen Romane des 17. Jahrhunderts erinnert, deren Unerschöpflichkeit in immer neuen Personen und Episoden nicht reich, sondern arm wirkt. Die künstlerische Spannung ist äußerlich; die innere Einheit geht durchgängig bei der äußeren Fülle verloren. Andererseits verleiht diese dem ganzen Stücke doch einen lebendig bewegten Rhythmus und prägt ihm trotz des klaren Realismus einen barocken Stilcharakter auf. Außerdem aber ist in der Durchführung dieses Prinzips, dem Stücke stets neue Lichter aufzusetzen, Schlager und Reißer einzuführen, das selbstherrliche Literaturdrama verlassen und bewußt die Rücksicht auf das Publikum für den dramatischen Aufbau hereinbezogen. Die Zuschauer müssen in dauernd bewegter Spannung erhalten werden; nicht der Wasserdichter, sondern der Volksdichter gibt sich hier zu erkennen.

Durch die Betätigung seiner Beobachtungsgabe verbindet nun Weise den bewegten Barockstil mit einem klaren Darstellungsrealismus, der ihn immer wieder in den Geruch der Nüchternheit gebracht hat. Weise aber geht so folgerichtig vor, daß er der erste Vertreter

des deutschen bürgerlichen Schauspiels wird, indem er die tragischen Probleme des Lebens nicht nur auf den sozialen Höhen sieht, sondern in der Welt, die ihn umgibt. So ein klares Auge konnte sich natürlich auch den kleinen Schwächen menschlichen Lebens nicht verschließen und fand darin unerschöpfliche Quellen der Komik. Da er aber keineswegs ein eifernder Zelot war, sondern ein kluger Mensch mit Herzensbildung, so gelingt es ihm immer wieder, statt satirischer Geißelung humorisch verstehendes Lächeln hervorzurufen.

Diese Wirklichkeitsfreude betätigt Weise auch in seiner Sprachbehandlung. Grundsätzlich verwendet er Prosa, und er versucht, unter Benutzung des Mundartlichen, die Sprechweise verschiedener Personen zu differenzieren, ebenfalls wieder aus grundsätzlichen theoretischen Erwägungen. In der Differenzierung der Sprache aber sind Anlagen von Charakterdifferenzierung enthalten, die im 16. Jahrhundert bereits angehoben hatte, dann aber wieder durch die veräußerlichende Theaterkunst der englischen Komödianten und den Verfall der Kriegsjahre verlorengegangen war; Ausnahmen bilden Gryphius und allenfalls Rist. Der Theaterkunst der englischen Komödianten verdankt aber Weise ein anderes Stilmittel der Sprache. Wenigstens scheint mir die Vermutung nicht allzu weit herbeigeholt, daß der Pickelhering Pate gestanden habe bei Weises starker Neigung zu Kraftausdrücken und Zoten. Von Waldberg machte auf dieses Stilmittel schon in Weises prosaischen Schriften aufmerksam. Es scheint, daß es in die Lustspiele vor allem von den Singspielen hereinkam. Doch ist es keineswegs nur äußerliche Entlehnung, sondern wir erleben darin bewußte Wortkomik, die auf Kontrastwirkung beruht. Die Gegensätze sind die nüchterne Alltagssprache mit ihrem Salz und Pfeffer einerseits, und der Schwulst der gehobenen Kunstsprache anderseits, und noch weiter und tiefer können wir diesen Gegensatz spannen, wenn wir den krassen Derbheiten des Ausdrucks die strenge konventionelle Form der Zeitepoche gegenüberstellen: jedenfalls hat Weise damit der Lustspielsprache ein Stilmittel gewonnen, das in den nächsten Jahrzehnten den weitesten Umfang nehmen sollte.

Die sprachliche Charakterabtönung bei Weise ist aber noch keineswegs Individualisierung. Dazu war Weise doch selbst zu wenig künstlerische Persönlichkeit. Aus sich heraus vermochte er im Gegensatz zu der herrschenden Kulturströmung seiner Zeit diese Aufgabe noch nicht zu lösen. Hierin ist die Dichterpersönlichkeit des Andreas Gryphius ihm bereits voraus. Der deutsche Individualismus ist ein Erzeugnis des auf mystischer Grundlage sich erhebenden Protestantismus. Seine Vorbedingung ist die bewußte Einkehr nach innen, wodurch die seelischen Gefühls- und Gemütskräfte gelöst werden. Neben der Mystik ist aber der Rationalismus die andere Stütze des Protestantismus. Dieser aber bedeutet Bindung der gelockerten Individualitäten durch überindividuelle, allgemeingültige Gesetze. Nun ist

zweifellos die Not des Krieges im 17. Jahrhundert ein starker Antrieb des Pietismus. Anderseits aber ist durch den Krieg die Gesamtkultur derart zerfallen, daß aus der pietistischen Verinnerlichung keine Erneuerung erblühen konnte. Den matten Geistern war die rationalistische Weltauffassung mit ihrem nüchternen Nützlichkeitsziele, ihrem platten Glückseligkeitsstreben gerade angepaßt. Und so ist auch Weise Rationalist. Die individuellen Züge seiner Gestalten sind nicht von innen heraus erwachsen, sondern von außen an typische Gestalten angeklebt. Dem Dichter sind die Einzelpersonen nicht aus innerem Erleben entsprungen gleich Pallas dem Haupte des Zeus, sondern der kluge Beobachter hat die Einzelzüge mit scharfem Auge bei seiner Umwelt gesammelt und verteilt sie nun auf die einzelnen Figuren seines Stückes. Wir beobachten: Gryphius stand hinter seinem Werk; Weise steht vor seinem Werk.

Die warmblütige Menschengestaltung eines Greger Kornblume geht über Weises Vermögen. Er versagt gegenüber dem Zentralmotiv in der Geschlechterbeziehung. Die Geschlechtsliebe ist bei Weise weder psychologisch ergründet noch dargestellt. Hier erweist sich die Wahrheit des Wortes, das er selbst in der Vorrede des Zittauischen Theaters, einer Sammlung seiner Stücke, niederschreibt: „Die Schule ist ein schattichter Ort, da man dem rechten Lichte gar selten nahe kömt". Es ist wohl überhaupt nicht denkbar, daß ein Schuldramatiker, der nur für seine Schüler schreibt und eingestandenermaßen den Schülerdarstellern die Rolle auf den Leib schreibt, so daß eine Aufführung von anderen Kräften ihm das eigene Stück unkenntlich macht, das Liebesproblem zwischen Mann und Frau in seinen Gefühlsqualitäten erfassen und dramatisch verwerten könnte. Hier wirkt wirklich der Schatten der Schule erkältend. Damit haben wir auch die Grenzen von Weises Schaffenskraft gekennzeichnet. Innerhalb dieser Grenzen aber hat er brauchbare, wirkungsvolle Possen und Lustspiele geschrieben, die in ihrer gesunden Lebensauffassung, ihrem klaren Realismus, ihrem gemütlichen Behagen an Komik und Humor und, trotz aller Episoden, technisch in ihrer Handlungsdurchführung nahe an die sächsische Komödie des 18. Jahrhunderts hinführen.

b) Komödienproduktion.

aa) „Komödie von der bösen Catharine".

Ein Beispiel, woran wir klar Weises Eigenart beobachten können, ist seine „Komödie von der bösen Catharine", deren Abfassung gegen Ende des 17. Jahrhunderts fallen dürfte. Der Stoff ist der der Shakespearischen Posse von der „Zähmung der Widerspenstigen". Weise hat allerdings wohl kaum aus direkter Kenntnis Shakespeares geschöpft. Durch Vermittlung der englischen Komödianten waren ihm deutsche Bearbeitungen zugänglich. 1658 wurde in Zittau „Die wunderbare Heurath Petruvio mit der bösen Catharine" aufgeführt, wobei er viel-

leicht selbst als 16jähriger Schüler beteiligt war. Aus dem Jahre 1672 existiert ein Weise ebenfalls bekanntes Stück: „Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen". Leider ist uns der Text der „wunderbaren Heurath" nicht erhalten. Doch darf aus dem Titel geschlossen werden im Verein mit der „Kunst über alle Künste" und mit Weises Stück selbst, wie auch aus der bis in modernste Zeit geübten Bühnenpraxis, daß alle diese deutschen Bühnenbearbeitungen das Shakespearische Vorspiel ausscheiden. Gerade darin aber bewies sich der Dichter gegenüber dem nur Theaterpraktiker.

Die „Zähmung der Widerspenstigen" ist ein toller Schwank. Er baut sich als solcher auf äußere Wirkungen von Situationskomik auf. Der künstlerische Wert erwächst ihm durch den überaus bewegten Rhythmus, in dem die tollen Streiche vor unserm Auge vorüberziehen. Das Vorspiel des betrunkenen Bauern, der sich als Lord wiederfindet, ist erst die Erklärung, die Grundlage für den Schwank. Der Bauer muß die Gestalten der Bühne mit den Ausgeburten seiner Alkoholdünste vermengen. Der Schwank ist nur ein Teil des „over-merry spleen". Sein Kennzeichen ist das Wort: „Let the world slip: we shall ne'er be younger". Alle die Unwahrscheinlichkeiten, die Roheiten stören uns nun gar nicht mehr, sie erheben ja gar keinen Anspruch darauf, ernst genommen zu werden, sie sind ja gar kein Abbild der tatsächlichen Welt. Das natürliche, vernunftgemäße Weltgeschehen ist ausgeschaltet. Die Traumwelt, die Alkoholwelt mit ihren grotesken Widersprüchen und Ungereimtheiten herrscht. Jetzt erst erfreuen wir uns vorbehaltlos an dem tollen Wirbel des Geschehens. Es ist klar, daß mit dem Ausscheiden des Vorspiels die psychologische Einstellung auf den Schwank uns verlorengeht. Jetzt muß die Zähmung der bösen Catharine vernunftmäßig vor sich gehen. Der Vorgang wird rationalisiert. Dies entspricht allerdings unserm Rationalisten Weise, es widerspricht aber dem Wesen des Schwanks. Der poetische Blütenstaub wird abgestreift, und es bleibt ein künstlicher Bühnenmechanismus, dem Weise allerlei Einzelheiten zur Belebung und psychologischen Begründung hinzufügt, der aber trotzdem kein Eigenleben mehr gewinnen kann.

Zunächst verringert Weise seinem realistischen Darstellungsstil entsprechend die Distanz zwischen Bühnenspiel und Zuschauer, indem er den Schwank ganz in deutsches Milieu versetzt. Zur stärkeren Belebung dieses Milieus macht er Anleihen bei seiner reichen Erfindungskraft und führt noch komisch wirksame Bauernszenen ein. Um die Gestalt der bösen Catharine noch deutlicher zu zeichnen, unterstreicht er ihren sittlich negativen Charakter, indem er ihrer Boshaftigkeit noch die Heuchelei hinzufügt. Aber gerade durch dies Plus verliert der Charakter an Menschlichkeit. Sie ist nun nicht mehr ein übertemperamentvolles Weib, sondern eine Megäre. Damit ist ihm allerdings die Möglichkeit gegeben, die äußeren Theaterinstinkte noch

besser zu befriedigen, indem er die rohen Zwangsmittel ihrer Zähmung noch vermehrt, besonders auch durch das grobianische Motiv des Wiegens und Bürstens. Alles Äußerliche ist derart vergrößert und vergröbert, das Innerliche verliert dadurch. Während bei Shakespeare auf beiden Seiten, bei Catharina wie bei Petruchio, schnell die Liebe aufkeimt und sich nur noch zunächst scheu verbirgt, ist bei Weise das Liebesmoment ganz ausgeschaltet. Sein Hermen ist kein kraftbewußter, intellektuell überlegener Gegner Catharines, sondern ein roher Tierbändiger. Er vollzieht an Catharine nichts anderes als eine Tierdressur, auf die wir außerdem, anstatt daß sie aus dem Augenblick des Gegenüberstehens, ex tempore erwächst, noch rationalistisch sorgfältig von Beginn des Stückes an vorbereitet werden. (Schluß I. Akt, II., 2, II., 12, III., 6.) Ähnlich sind auch die anderen Charaktere menschlich verflacht. Anderseits ist eine Fülle gut beobachteter realistischer Züge bei den an Zahl, entsprechend dem Bedürfnis der Schüleraufführung, vermehrten Personen angebracht, die in Verbindung mit der lebendig fließenden Erfindungsgabe eine Reihe von Situationen neu schaffen, um zielbewußte komische Wirkungen zu erreichen. Aus allem geht hervor, Weise ist kein Dichter, aber er ist ein mit Erfindung begabter kluger Beobachter, der seinen realistischen Kunststil mit rationalistischer Psychologie begründet.

bb) „Tobias und die Schwalbe".

Wie sehr sich Weise von der Dichterpersönlichkeit des Andreas Gryphius unterscheidet, zeigt seine Schulkomödie von „Tobias und der Schwalbe", die 1682 aufgeführt wurde. Die Idee der Rüpelszenen von Shakespeares „Sommernachtstraum" liegt wie dem „Peter Squentz" auch Weises Schwank zugrunde. Doch während Gryphius sich stofflich eng an Shakespeare anschließt, gibt der erfindungsreiche Weise der Idee eine selbständige Einkleidung. Er selbst beschreibt uns kurz den Inhalt: „Ein vornehmer Graff begehet seinen Geburts-Tag so wil dessen Hof-Rath eine Lust machen, und lässet allenthalben den Befehl ausgehen, wer etwan eine Comoedie fertig hätte, der möchte sich einstellen. Aber zu allem Unglück kommen jhrer zwölffe, und wollen jhre Kunst anbringen. Wiewohl einer, der die Invention von dem alten Tobias und der Schwalbe ausgearbeitet hat, wird am meisten beliebt; Und ob er wol seine Comoedie ziemlich schlecht ausführet, so hat er dennoch so viel darvon, daß ihm die Mühe belohnet wird".

Unstreitig ist der „Peter Squentz" des Gryphius dichterisch wertvoller. Die Konzentration der Gestaltung, der einheitliche Stimmungsakzent in allegro zeugen von der Gestaltungskraft eines in unbändiger Heiterkeit schaffenden Künstlers, der eine derbe Posse in einem Zug hinwirft. Weises Stück ist viel ausgedehnter, derart daß schließlich die ursprüngliche Idee überhaupt verlorengeht. Eine ein-

aktige Posse ist für vier Aufzüge gestreckt. Nicht als ob es an Erfindung mangelte. Doch die erfundenen Episoden sind an den Kern der Handlung, die groteske Aufführung eines Dramas, nur lose vorn und hinten angeheftet, oder aber sie nehmen derart überhand, daß dieser Handlungskern vollkommen verdunkelt wird. Die besonders im englischen Drama Shakespeares und seiner Zeit beliebte Technik des Spiels im Spiel, die später bei unseren Romantikern wieder so stark aufleben sollte, macht sich hierin geltend. Allerdings bewährt sich hier aber auch wieder der Witz des Verfassers, indem er uns wirklich komische Bemerkungen und Situationen vorführt. Aber es ist alles zersplittert und auseinandergezogen, es fehlt die gedrängte Schlagkraft. Die witzige Idee wird zu Tode gehetzt. Wir finden uns daher gelegentlich auch Szenen gegenüber, die in ihrer Ausdehnung geradezu langweilig wirken, wie im I. Akt bei der Prüfung der eingereichten Komödien. Es trägt auch nicht zur allgemeinen Heiterkeitswirkung bei, wenn sich der Schulmeister Weise geltend macht, indem er, wahrscheinlich zur Belehrung seiner Schüler, dem Fabianus eine Menge lateinischer Zitate in den Mund legt. Dazu sind, bis auf die Zentralfigur des Bonifacius Lautensack, Kirchschreiber zu Bettelrode, die einzelnen Personen des Stücks nur schematisch gezeichnet. Eigentlich interessiert uns nur der vielgeplagte Bonifacius, dessen Charakterisierung allerdings sehr gut geglückt ist. Er gehört zu den besten Gestalten, die Weise geschaffen hat.

cc) „Bäurischer Machiavellus".

Das dichterisch wertvollste, wenn auch nicht technisch ausgereifteste Lustspiel Weises ist der „Bäurische Machiavellus", der am 15. Februar 1679 aufgeführt wurde. Es ist umrahmt von einem steifledernen allegorischen Spiel, worin nach der Ursache der Verderbtheit der Menschen gefahndet wird. Machiavellus, der angebliche Anstifter alles Bösen auf Erden, beruft sich zu seiner Entlastung auf die Sittenverderbnis der Bauern, die ihr Handeln sicherlich nicht aus einer Kenntnis seiner Schriften herzuleiten vermöchten. Das Stück ist somit ein Bekenntnis Weises zu der ethisch-philosophischen Anschauung, daß Laster wie Tugend den Menschen eingeboren und nicht erst anerzogen sind. Er glaubt an die ursprünglichen bösen Triebe.

Diese betätigen sich bei der Besetzung der freien Pickelheringsstelle in Querlequitsch. Drei Bewerber haben sich eingefunden, und jeder hat durch Bestechung und sonstige Versprechungen, wobei insbesondere heiratsfähige Töchter von Gemeindeältesten eine Rolle spielen, mindestens eines der mehr oder minder gewaltigen Gemeindehäupter auf seine Seite gebracht. Es entwickelt sich nun ein köstliches, kraus verschlungenes Intrigenspiel, in dem schließlich der ver-

schlagene Schulmeister und Konsulent Scibilis mit seinem Kandidaten und Schwiegersohnprätendenten Ziribiziribo Sieger bleibt, nicht ohne daß auch für die Kandidaten der andern Gemeindeväter gesorgt würde. Es ist ein Beweis für Weises Kunst der Handlungsführung, daß er uns trotz der verschlungenen Verwicklung das Ziel nicht aus den Augen verlieren läßt, zugleich aber auch für seine immer wieder zu beobachtende Erfindungsgabe, wie er es versteht, die Verwicklung einzufädeln und stets neue Hindernisse und Lösungen einzuschieben bei absoluter Bewahrung des realistischen Darstellungsstils. Weise zeigt sich hier als Vorläufer Kotzebues, mit dessen „Kleinstädtern" die Idee seiner Querlequitscher übereinstimmt. Lustig malt er uns das egoistische, feig brutale Treiben der Philister ab und gibt uns dadurch eine köstlich humorvolle Kultursatire auf eine Philisterkleinstadt des 17. Jahrhunderts. Der künstlerische Eindruck wird verstärkt durch die Charakterisierungskraft in der überraschenden Mannigfaltigkeit der auftretenden Personen. Neben dem Pantoffelhelden und eingebildeten Dorfschulzen steht eine maulfertige, die Gemeindeangelegenheiten mitregierende Xantippe als Ehehälfte. Sein Gegner im Gemeinderat ist der gewalttätige, klingendem Händedruck sehr zugängliche Landschöppe Durandus. Von diesen heben sich dann die andern armen und daher schüchternen Gemeindeältesten wirkungsvoll ab. An Ränken allen überlegen ist aber der durchtriebene Schulmeister, dessen Gestalt nur leider wieder getrübt wird durch eine Vermischung seiner Reden mit einer Unmasse von Lateinzitaten. Der pädagogische Rektor will wieder in platter Auslegung des Horaz das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden und seinen Schülern dadurch das Latein mundgerecht machen. Dazu treten noch andere Typen, wie der bramarbassierende Soldat, die schwerfällige Dorftrulle und vor allem die drei Bewerber um das Pickelheringsamt selbst, die gut in ihren Charakteren voneinander abgetönt sind. Im einzelnen läßt es Weise allerdings sehr an Motivierung fehlen. Darin war man zu seiner Zeit nicht kleinlich. Es ist ein ewiges Hin und Her, ein Auftreten und Abtreten, eine dauernde Bewegung verbunden mit dauerndem Wechsel des Schauplatzes, was schon eine entwickeltere, mehrteiligere Bühne voraussetzt.

Im ganzen bleibt uns der Eindruck eines lebendigen, humorvoll aufgefaßten und mit reicher Komik durchgeführten Philisterlustspiels, das in seinem Realismus wie eine heiterlustige Idylle wirkt. Zur Technik der komischen Figur im Drama ist vorliegendes Lustspiel bedeutsam insofern, als das Bestreben Weises, sie in den Handlungsverlauf einzubeziehen, hier vollständig durchgeführt ist. Es ist komische Ironie, daß in einem Stück, dessen Intrige auf der Idee der Besetzung der Pickelheringsstelle aufgebaut ist, der Pickelhering seine Selbständigkeit verloren hat, gerade deshalb, weil er selbst zum Mittelpunkt der Verwicklung gemacht wird.

dd) Weitere Komödien.

Von den andern Lustspielen, die Weises fleißige Tätigkeit uns liefert, ist von besonderem literarischen Interesse noch „Der niederländische Bauer" von 1685. Hier verarbeitet Weise das Thema, das uns schon aus Hollonius' „Somnium vitae humanae" bekannt ist. Mit Shakespeares Vorspiel zur „Zähmung der Widerspenstigen" teilt sich Weise in das französische Vorbild von Goutart „Thrésor d'histoires admirables et merveilleuses de notre temps". Es ist ja ein internationales Motiv, wie Calderons „Das Leben ein Traum" und Holbergs auf J. Biedermanns „Utopia" beruhende Komödie „Jeppe vom Berge" beweisen. Weises Bearbeitung hat keine besonderen dichterischen Qualitäten, ihre Stärke liegt in der Gestaltung des Helden, des Bauern, der im Mittelpunkte steht.

Wie die meisten seiner Stücke offenbart „Der niederländische Bauer" Weises Neigung, gangbare Motive literarischer Tradition zu benutzen. Das antike Motiv vom gestohlenen Schatz und dem geizigen Besitzer, berühmt durch Molières geniale Verarbeitung im „Geizigen", uns aber auch schon im Fastnachtspiel bekannt als ein altes Mimusgut, liegt dem „Betrogenen Betrug" von 1690 zugrunde. Der bekannte Typus des miles gloriosus vermengt mit Shakepeares Malvoliotyp steht uns gegenüber in dem Titelhelden des lächerlichen Schauspiels vom „großmäuligen und wunderthätigen Alfanzo" von 1685. Fastnachtspielartig und an die Sünderreigen erinnernd mutet „Der politische Quacksalber" von 1684, eine Art Standes- und Berufsrevue, an. Es macht sich überall der vielbelesene Polyhistor geltend. Ihm war ja auch bereits Molière bekannt.

2. FRANZÖSISCHE EINFLÜSSE.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde das deutsche Theater von dem englischen Drama beherrscht. Seit der Mitte des Jahrhunderts strömten daneben die Einflüsse von den Niederlanden, von Frankreich, von Italien, ja selbst von Spanien. Frankreich erlebte damals gerade die Blütezeit seiner klassischen Dramatik. Sein Vorbild sollte nun bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland unumschränkte Geltung finden. Die Wandlung der Zeit läßt sich schon äußerlich in den Sammlungen der wandernden Schauspielertruppen erkennen, die mit Kriegsende sofort wieder überall auftauchen. Im Jahre 1620 lautete der Titel: „Engelische Comedien und Tragedien". Dieser Titel ist 1624 wiederholt, und er findet sich auch noch, wie wir gesehen haben, im „Liebeskampf" von 1630, obwohl hier schon das Eindrängen des italienischen Schäferspiels zu beobachten war. Im Jahre 1670 finden wir eine Reihe der in diesen Sammlungen enthaltenen Dramen zusammen mit solchen französischer Herkunft verbunden, aufgelegt unter dem Titel: „Schaubühne Englischer und Französischer Comödianten, auff welcher werden vorgestellet die

schönsten und neuesten Comödien, so vor wenig Jahren in Franckreich, Teutschland und andern Orten bey follkreicher Versammlung seynd agirt und praesentirt worden. Franckfurt. In Verlegung Johann Georg Schiele, Buch-Händlers. Im Jahr MDCLXX". Wir begegnen darin einer verhältnismäßig großen Zahl Übersetzungen französischer Originalstücke. Außer von Quinault (3), Thomas Corneille (2), Donneau de Visé, Abbé Bois-Robert sind allein von Molière 5 Stücke vorhanden: Amor der Arzt (L'amour médecin), Die köstliche Lächerlichkeit (Les Précieuses ridicules), Sganarelle oder der Hahnrei in der Einbildung (Sganarelle ou le cocu imaginaire), Der Geitzige (L'Avare), Georg Dandin oder der verwirrete Ehemann; die beiden letzten Stücke waren schon im „Liebeskampf" enthalten. Daraus ist ersichtlich, wie beliebt das französische Drama, und zwar besonders die französische Komödie, die gern sich in ihren Stoffen und Motiven an die Verwechslungs- und Verkleidungsstücke Spaniens anlehnte, auf der deutschen Wanderbühne war.

Die „Schaubühne" aber hat keineswegs ein Monopol für ein Wanderbühnenrepertoire, welches diese Sammlung wohl benutzte, aber daneben auch über andere Übertragungen verfügte. Um so größer ist die Zahl der Bearbeitungen französischer Komödien. Rasch nehmen unter ihnen die Stücke Molières den ersten Rang ein. Es ist nicht erst Veltens Verdienst, Molière in Deutschland eingeführt zu haben. Auch die Wandertruppen des Paulsen, des Elenson spielen ihn. An Stelle der üblichen Singspiele und Kluchten werden allmählich die lustigen Farcen Molières als Nachspiele aufgeführt. 1690 wurden im Laufe von zwei Spielmonaten in Torgau durch Veltens Dresdner Schauspieler mindestens neun verschiedene Stücke von ihm aufgeführt; 1694 erschien eine Übersetzung Molièrescher Komödien in Prosa in drei Bänden, die schon 1695 eine verbesserte und 1700 die dritte Auflage erlebte; 1696 war sie um einen vierten Teil vermehrt worden. Der Titel lautet: „Histrio Gallicus, Comico-Satyricus, sine exemplo. Oder die überaus anmuthigen und lustigen Comödien des fürtreflichen und unvergleichlichen Königlich Frantzösischen Comödiantens Herrn von Molière". Auf Grund einer unbegründeten Vermutung Ekhofs erscheint in Literaturgeschichten als Name des Übersetzers Joh. Velten (oder Veltheim). Dieser bedeutende Schauspieltruppenführer konnte seiner Vorliebe für Molièreaufführungen um so leichter gerecht werden, als er konsequent Frauenrollen durch weibliche Schauspieler darstellen ließ und gerade dadurch den Reiz Molièrescher Komödien besser als seine altmodischeren Kollegen ausschöpfte. Seine Molièreaufführungen trugen viel dazu bei, daß die Kenntnis Molières sich in Deutschland so rasch ausbreitete.

Dadurch ist es auch weiter nicht verwunderlich, daß der dramatisch so stark interessierte Weise den genialen französischen Lustspieldichter schon frühzeitig kennenlernte. Levinstein hat diese

Kenntnis im einzelnen nachgewiesen in seiner Berliner Dissertation von 1899 und damit zugleich die Nachwirkung der „Schaubühne“ von 1670 auf Weise festgestellt. Besonders auffallend ist die Einwirkung Molières auf Weises Lustspiel „Der verfolgte Lateiner“, dessen Vorrede vom 28. Dezember 1695 datiert ist. Es ist fraglich, ob das Stück, das nicht die ausgedehnte Personenzahl der gewöhnlichen Schuldramen hat, tatsächlich aufgeführt wurde, obwohl es auf Grund der Straffheit seiner Handlungsführung, der geschickt eingefädelten Verwicklung, der Satire auf den sprachmengerischen, hohlköpfigen Gelehrten eine Aufführung wohl verdient hätte. Es ist darin das komische Motiv aus Molières „Précieuses ridicules“ verwertet, daß zwei abgewiesene Freier, um den sozialen Dünkel der eingebildeten Bürgerschönen lächerlich zu machen, ihre Diener in Adelskleidung stecken und sie jenen ins Haus senden. Die Damen fühlen sich sehr geschmeichelt durch die Huldigungen der vermeintlichen Adligen und nehmen gern teil an einem von diesen arrangierten Tänzchen. Dabei erscheinen die Spottvögel und entlarven die adligen Schwerenöter zur Beschämung der Dämchen. Weise hat die Komik der Situation gut herausgearbeitet, besonders auch, indem er den einen der verkleideten Essenkehrer durch seine Derbheit immer wieder aus der Rolle fallen läßt. Zur Erklärung dieser Entlehnung brauchen wir keine direkte Kenntnis Weises von Molière anzunehmen. Alles für ihn Wesentliche hat er bequem in der deutschen Übersetzung der „Köstlichen Lächerlichkeit“ im I. Bande der „Schaubühne Englischer und Französischer Comödianten“ finden können.

3. CHRISTIAN REUTER.

Es wäre aber auch möglich, daß Weise dieses Motiv auf einem weiteren Umwege kennengelernt hätte. Im Jahre 1695 schrieb Christian Reuter seine Komödie „L'Honnête Femme Oder die Ehrliche Frau zu Plißine“, die eine persönliche Satire auf seine Leipziger Wirtin Witwe Müller und deren Kinder darstellt. Darin ist ebenfalls das Motiv angewandt, und zwar mit stärkerer Anlehnung noch an Molière bzw. an dessen Übersetzung. Reuters Komödie erregte sofort nach Erscheinen das größte Aufsehen in Leipzig und trug ihm und seinem Verleger Heybey eine Beleidigungsklage ein, in deren Verlauf sie beide verurteilt wurden.

Unstreitig hat Reuter Weises Dramen gekannt. Er ahmt ihn nach im allgemeinen realistischen Kunststil wie in der ins einzelne gehenden Technik. Er selbst äußerte seinem Verleger gegenüber, daß er Redensarten aus Weise entnommen habe. Reuter steht durchaus auf den Schultern Weises. Trotzdem halte ich es für möglich, daß Weise in diesem Spezialfall aus Reuter geschöpft hat. Die Erregung, die Reuters Komödie in Leipzig hervorrief, war so stark,

daß Weise wohl davon gehört haben mag. Dies scheint um so wahrscheinlicher, als er mit dem strebsamen Verleger Heybey auch in Verbindung stand oder doch kurz darauf in Verbindung kam. Heybey, der bereits 1700 starb, verlegte Weises „Augustini et Lutheranorum consensus". Er war auch der Verleger des Joh. Christoph Wenzel, der 1713 ein Rektoratsnachfolger Weises in Zittau wurde. Es würde Weises rascher Schreibweise wohl entsprechen, wenn er, durch das Aufsehen von Reuters Komödie im Oktober angeregt, deren Idee der Lächerlichkeit sozialen Dünkels mit eigener Erfindungsgabe in einem selbständigen Stück bearbeitet hätte, wobei er das Hauptmotiv mit herübernahm. Im Dezember ist sein Stück fertig, und er schließt am 28. Dezember die Vorrede ab. Diese ganze Entstehungsart würde auch begreiflich machen, warum er diesmal nicht an eine Schüleraufführung mit entsprechend großer Personenzahl dachte. Weises dramatische Praxis und erfindungsreiche Selbständigkeit machten ihn allerdings nicht zum bloßen Abschreiber, dennoch aber ist Christian Reuters Komödie künstlerisch wertvoller in der frischen Lebendigkeit des kecken Wurfs.

Weise hat der deutschen Dramatik das bürgerliche Milieu erobert. Darin bewegt sich natürlich auch Reuters Komödie; als Pasquill gedacht, beruht ihre Stärke in der Schärfe der Beobachtung. Frau Schlampampe, ihre beiden Töchter, der Sohn Schelmuffsky sind durch eine Reihe von Charakterzügen und ihnen eigentümliche Redensarten, die in Leipzig stadtbekannt waren, zu lebenden Personen gestaltet. Die Kunst des Studenten Reuter hat volle Anschaulichkeit erreicht, so daß statt verzerrter Karikaturen komische Charaktere lebenswahr vor unseren Augen sich bewegen. Das Stück ist daher im Unterschiede zu dem Weises eher eine Charakter- als eine Intrigenkomödie. Die Charaktere, obwohl auf persönliche Eigenheiten sich gründend, sind zur typischen Allgemeinheit ausgeweitet, so daß wir nicht mehr nur eine Satire auf die Familie Müller erleben, sondern eine satirische Komödie des über seinen Stand in hohler Eitelkeit hinausstrebenden Bürgertums. Es ist also eine Bürgersatire, wie etwa neuerdings die Komödien Carl Sternheims ebenfalls. Die verwerteten persönlichen Züge dienen nur dazu, die typischen Charaktere individuell zu gestalten. Damit ist es Reuter gelungen, in dem Zweig der Bürgersatire den Gipfel der bisherigen deutschen Lustspielentwicklung zu erreichen. Erleichtert wurde ihm das dadurch, daß er sich an Weise und Molière anlehnte. Wie Weise steht er unter der Nachwirkung der „Schaubühne" von 1670, und beide entnehmen dem Volksdrama Motive. „Laux, ein lustiger Bothe aus Hamburg" als Cursus Germanus, deutscher Postläufer, dem täglichen Leben entnommen, ist der alte Narrentyp, dessen Boteneigenschaft bereits im Mittelalter beliebt war. Reuter überweist ihm nach dem Schema der Pickelheringsspäße ganze Soloszenen. Allerdings ist die scharfe Trennung von Kunst- und Volksdrama zumal auf dem Gebiete der Komödie längst verwischt. Wir erkannten dies be-

reits in der Redaktion des „Liebeskampfs“, und diese Tendenz, Literargut zu popularisieren, Volksgut zu literarisieren, hatte schließlich aus der Komödie eine Art Mischgattung entstehen lassen, die weder Kunst- noch Volksdrama war, und gerade diese Mittelstellung befähigte sie dann, realistische Lebenskomik zu beobachten und zu gestalten. So bereitet diese Entwicklung im 17. Jahrhundert bereits die realistische Komödie des 18. Jahrhunderts vor. Auf dieser Bahn bedeutet Reuter einen Gipfelpunkt.

In der dramatischen Technik ist Reuter allerdings nicht weit über Weise hinausgekommen. Auf- und Abtreten der Bühnenfiguren ist noch wenig oder schlecht motiviert. Epische Berichterstattung statt dramatischer Handlungsvorführung lähmt unser Interesse, besonders wenn der Bericht inhaltlich bereits Bekanntes nur wiederholt. Immerhin entwickelt sich im ganzen die Handlung der „Ehrlichen Frau zu Plißine“ frisch lebendig vor uns und weiß durch die witzige, lebenswahre Charakterschilderung unser Interesse immer wieder anzuspannen.

Christian Reuter hat diese zielbewußte und wirkungsvolle Charakterkomödie zu der bekannten Reisebeschreibung des Aufschneiders Schelmuffsky ausgearbeitet und damit um die Gestalt des ältesten Sohnes der Gastwirtin Witwe Müller den besten komischen Roman des 17. Jahrhunderts geschrieben.

Aber auch in seiner dramatischen Tätigkeit fährt Reuter fort und verfaßt 1696 eine Fortsetzung der „Ehrlichen Frau“, die unter dem Titel „La Maladie et la mort de l'honnête Femme, das ist: „Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod“ erscheint. Der Charakter dieser Komödie gleicht dem der ersten. Doch teilt sie das allgemeine Schicksal von Fortsetzungen erfolgreicher Literaturwerke, daß sie dem Vorgänger gegenüber abfällt. Wieder ist deutlich der Einfluß Weises und Molières zu verspüren. Doch lehnt sich Reuter diesmal weniger an das Kunstdrama an als an das Volksdrama. Durch die groben und veräußerlichten Späße des Volksdramas sucht er der weiteren dramatischen Ausschlachtung der glücklichen Idee Leben einzuhauchen. Besonders scheint die deutsche Verballhornung von Tassos „Aminta und Silvia“ ihm vorzuliegen, die sowohl im „Liebeskampf“ als auch in der „Schaubühne“ von 1670 enthalten war. Die Technik des dramatischen Aufbaus ist schwächer, die epischen Wiederholungen zahlreicher und vor allem die Zentralfigur des Volksdramas, der Pickelhering, stärker betont. Allerdings ist Reuter nicht wieder hinter Weise zurückgeschritten. Die Verknüpfung der komischen Figur mit der Handlung bleibt bestehen, doch gegenüber seiner ersten Komödie hat jetzt der Pickelhering — er heißt: „Lorentz, Schlampampe lustiger Hauß-Knecht“ — einen weit größeren Spielraum. Alte Narrenspäße des Volksdramas werden herangezogen, wie das bereits aus dem Fastnachtspiel be-

kannte Motiv, wonach der Hanswurst mit einem Uringlas zum Arzt geschickt wird, das Glas unterwegs zerbricht und nun ein neues Glas mit eigenem Wasser dem Arzt darbietet zur Feststellung der Krankheit von Frau Schlampampe. Besonders der Schluß der Komödie, wo Lorentz am Sarge der toten Schlampampe seine Narrenpossen treibt, ist künstlerisch geschmacklos. Immerhin steht auch diese Komödie weit über dem Durchschnitt der Lustspielliteratur der Zeit.

Den beiden Komödien sind noch Singspiele angehängt, wie sie unter dem Einfluß der englischen Komödianten von Jacob Ayrer in die deutsche Literatur eingeführt wurden und im Volksdrama des 17. Jahrhunderts, mit dem Harlekin im Mittelpunkt, sich dauernd lebendig erhielten.

Aus dem Jahre 1700 haben wir noch ein weiteres Lustspiel von Reuter, der dann im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts sich als fader Festspieldichter in Berlin selbst degradierte. Dies Lustspiel „Graf Ehrenfried" knüpft wiederum an eine lebende Persönlichkeit an. Friedrich Zarncke, der in sorgfältigster Forscherarbeit uns über alle Verhältnisse und Beziehungen Reuters und seiner dramatischen Personen aufgeklärt hat, gibt uns auch über die historische Grundlage des „Grafen Ehrenfried" Aufhellung. Diesmal schildert Reuter, worauf schon Zarncke aufmerksam macht, die Kehrseite seiner früheren Komödien. Er verlachte das Bürgertum, das eitel über seine solide Grundlage hinausstrebte, jetzt macht er den Adel lächerlich, der seine hohen Ansprüche nicht ausfüllt. Gespreizte Nichtigkeit, leerer Schein liegen der Komik zugrunde. Es ist die Komödie des großmäuligen Zwergs in der Ritterrüstung, des Esels im Löwenfell. Die Satire auf den bettelstolzen Adligen Graf Ehrenfried ist wohl angeregt durch die lächerlichen Marquis Molières. Es lebt in ihm wieder der Typus des Vincentius Ladislaus auf. Hierin zeigt sich wirksam die Tradition des Volksdramas, das ja immer die eitlen, verliebten, großsprecherischen, feigen Gecken zu seinen Lieblingen zählte, noch von den Zeiten des Mimus her. Reuter vertieft wieder diese typischen Züge durch lebenden Personen abgelauschte Eigenheiten und Redensarten und schafft dadurch wiederum eine wirksame Charakterkomödie. Doch ist die Technik noch geringwertiger als in „Frau Schlampampes Tod". Die Handlungsführung ist aufgelöst in komische Einzelepisoden, die Pickelheringsfigur des Courage ist noch selbständiger geworden. Interesse hat für uns die Komödie nur durch die gelungene Charakterschilderung des Titelhelden und eines rabulistischen Rechtsverdrehers sowie durch die famose Wirtshausszene in der Weinstube des lustigen Johannes. Hier atmen wir Leben, das über die typischen Narrenspäße hinaus humorischen Geist verrät. Die künstlerische Höhe seiner Erstlingskomödie erreichte Reuter nicht wieder, aber in ihm findet das 17. Jahrhundert auf dem Gebiete der Lustspieldichtung einen vielverheißenden Abschluß.

VI. DRAMA UND THEATER.

Das 17. Jahrhundert ist im Gegensatz zu seinem Vorgänger gekennzeichnet durch ein Vorherrschen des Volksdramas gegenüber dem Kunstdrama, einem Vorherrschen des Theaters gegenüber dem Drama. Aber gerade die frische Unbekümmertheit, mit der sich die Wanderbühne ausländischer — holländischer, französischer, italienischer, spanischer — und deutscher Kunstdramen bemächtigt und für ihre Zwecke herrichtet, zeigt bereits eine Tendenz, die Kluft zwischen Volks- und Kunstdrama zu überbrücken. Weiter aber haben wir beobachtet, wie besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das Drama wieder vorrückt und beginnt, die Eigenmächtigkeiten des Theaters, wie sie etwa in der Selbständigkeit der komischen Figur zum Ausdruck kommen, einzudämmen. Das ausländische Kunstdrama, das Schäferspiel und auf dem Gebiete der Komödie Molière, beschneidet durch seinen Einfluß die Auswüchse des Theaters und bewirkt einerseits innerlich eine Vertiefung in psychologischer Menschenkenntnis und anderseits äußerlich eine stärkere Ausbildung dramaturgischer Technik.

Die besten Erzeugnisse der Lustspielliteratur verdanken ihre Wirksamkeit der Durchdringung beider Kunstarten, des Volks- und des Kunstdramas. In Weise und Reuter, ja schon in Gryphius, erleben wir Versuche, beide Kunstrichtungen zu verschmelzen, und sie haben damit die Entwicklung nahe an das bürgerliche Lustspiel des 18. Jahrhunderts hingeführt. Aber noch ist es nicht erreicht, noch lebt die Stegreifposse, es bedarf noch sehr wichtiger Reinigungsarbeit mit Hilfe des Auslandsdramas, bevor wir die Blüte der sächsischen Komödie und mit ihr das deutsche Nationallustspiel erleben.

D. ACHTZEHNTES JAHRHUNDERT.

I. DIE SÄCHSISCHE KOMÖDIE.

1. HANSWURSTTHEATER.

Trotz einzelner Erfolge, eine Lustspielform zu finden, ist doch das Kennzeichen der Gesamtlustspielliteratur des 17. Jahrhunderts ihre Formlosigkeit. Sie ist weniger Lustspielliteratur als Lustspieltheater. Das Stoffliche hat die Vorherrschaft. In diesem Stofflichen kann sich der Hanswurst nach Herzenslust und zur Herzensbelustigung des Publikums tummeln. Solange die komische Figur die Hauptrolle spielt und nicht durch geschriebenen Text gebunden ist, sondern sich frei den Launen und Eingebungen des Augenblicks überlassen darf, kann von dichterischer Form nicht die Rede sein. Formung kann natürlich auch nicht erreicht werden, wenn der Hanswurst immer wieder die gleichen Späße anbringt, wenn sich Überlieferungen ausbilden. Im Grunde unterscheidet er sich nicht vom heutigen Zirkusclown. Er bewegt sich in ausgefahrenen Gleisen, wenn er auch immer wieder improvisatorisch Beziehung zu seinem augenblicklichen Publikum nimmt.

Der Grundcharakter ist demnach karikaturartig übertriebener Naturalismus und führt zu stehenden komischen Typen mit bleibenden Namen. Diese Benennungen wurden schon im 17. Jahrhundert von ihrem Träger als dem Hauptdarsteller seiner Truppe auf diese Truppe selbst übertragen. Im 18. Jahrhundert und bis ins 19. Jahrhundert hinein erhielt sich dieser Brauch mindestens in der Weise, daß der Darsteller der komischen Figur einer Schauspielertruppe einen bleibenden Namen sich beilegte und dadurch zum Repräsentanten eines bestimmten komischen Typus wurde, der von ihm nach traditionellen und eigener Beobachtung entspringenden komischen Einzelzügen aufgebaut war. Dafür liefert besonders die Wiener Posse zahlreiche Beispiele.

Trotz ihres naturalistischen Grundcharakters aber wurden solche Stücke, vor allem durch den Schatz der Überlieferung, mit Vorliebe zu Phantastereien ausgestaltet. Diese Neigung zum Wunderbaren, die ihres Ziels der Massenunterhaltung ja immer sicher ist, wird schon in der Sammlung des „Théâtre de la foire“ betont, wie ja überhaupt die damals so überaus beliebten Operntexte ihr Reich fast

ausschließlich im Banne phantastischer Abenteuer fanden. Wenn der als Opernverfasser überaus fruchtbare, berühmte sächsische Hofpoet Johann Ulrich von Koenig auf dies Stoffgebiet zurückgreift, indem er in der „Verkehrten Welt" (1725) ein französisches Singspiel bearbeitet, so ist er sich seiner Wirkung ebenso sicher wie der Bearbeiter von Legrand's „Roi de Cocaigne", der seine Abkunft aus Gherardis italienischem Theater herleitet. Diese Quelle ist auch das Vorbild des bedeutenden Wiener Hanswurstdarstellers Stranitzky und anderer, geringerer Vertreter seines Fachs.

Immer wieder kommt das Element des realistisch beobachtenden und karikierenden alten Mimus neben dem des Phantastischen zur gleichmäßigen Geltung. Wenn die Gottsched-Neubersche Reform diesem Treiben der Harlekinspossen ein Ende setzen will, so wendet sie sich bewußt gegen beide Zweige ihrer theatralischen Betätigung. Das „deutsche Vorspiel" der Neuberin von 1734 zeigt uns genügend, worin die abzuschaffenden Mißbräuche bestehen: die realistische Abbildung der Laster und menschlichen Fehler, die leeren Possen und „Zötgen", das Verstandlose (das Wunderbare?), die Wirkung auf die grobe Lachlust, also das Derb-Komische. Wenn die Neuberin das Phantastische hier nicht direkt erwähnt, so ist dies, wo sie die Gnade des Opern begünstigenden Dresdner Hofes nachsucht, ohne weiteres verständlich; wir vergessen trotzdem nicht die unbedingte Ablehnung alles Opernhaften, der verstandesmäßigem Geschehen hohnsprechenden Zauberwelt durch den strengen Richter Gottsched. Die Harlekinspossen sollen abgeschafft werden. Von diesen „groben Narrenpossen" der Wandertruppen trennte ja schon 1682 der gelehrte Daniel Georg Morhof in seinem Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie scharf die, den in Deutschland noch im 18. Jahrhundert beliebten holländischen Kluchten verwandten, edleren Possenspiele eines Gryphius.

Vorläufig stehen Narrenpossen aber noch auf dem breiten Boden der Gunst des Publikums. Sie sind die wahren Vertreter des Volksdramas, wobei allerdings stets zu beachten ist, daß dies Volksdrama mit viel größerer Berechtigung Volkstheater hieße. Und auch die Silbe „Volk" muß hinsichtlich des nationalen Ursprungs der aufgeführten Stücke stark eingeschränkt werden. In ihnen herrscht die komische Internationale, deren dargestellte realistische Typen und phantastische Situationen aus allen europäischen Kulturländern der Zeit gespeist werden. England, Frankreich, Italien, Holland und darüber hinaus Spanien bieten uns Quellen des deutschen Komödientheaters am Anfange des 18. Jahrhunderts, besonders aber ist im Verlaufe des 17. Jahrhunderts die italienische commedia dell'arte mit ihren Maskentypen nach Deutschland gedrungen.

Diese Quellen fließen auch für ausgeschriebene Komödien, deren Wesen sich von den Stegreifpossen durch nichts anderes als durch das fixierte Wort unterscheidet. Auch ihr Kennzeichen ist daher die

Formlosigkeit. Ob improvisiert oder ausgeschrieben, bedienen sich die Komödien der Tradition, die sie zugunsten einer schnell vergänglichen Aktualität mit Anspielungen auf ihre Umwelt ausschmücken, wie etwa heutzutage in Operetten Tageseinlagen billigen Triumph auf der Bühne feiern. In dieser Richtung wußte der findige Hofpoet Koenig leicht zu wirken, wie in der erwähnten „Verkehrten Welt" so auch in dem damals sehr beliebten „Dresdner Schlendrian". Tagessatire hat ja von jeher das gleiche Schicksal schneller Wirkung und raschen Erlöschens. Die ganze Produktion in dieser Richtung ist daher nur noch in den Massengräbern geschichtlicher Grundrisse aufzufinden. Dichtung enthält sie kaum.

Aber gerade das Moment der Aktualität hat doch weiterreichende Bedeutung. Es schärft den Sinn für die Wirklichkeit, es ist Vorbereitung für die Kunst des Realismus. Wenn das deutsche Lustspiel sich, unter Ablehnung der ihm in germanischer Art wesensgemäßen phantastischen Traumwelt eines Shakespeare, zur bürgerlichen Realitätsschilderung entwickelt, so mag dies eine Machtprobe des mächtig erstarkenden deutschen Bürgerbewußtseins sein. Die Ursprünge dieser Entwicklungsbahn aber liegen bereits in den scharf beobachtenden, improvisierenden oder ausgeschriebenen Harlekinskomödien. Und mit ihnen und sie selbst befruchtend ist es das französische, das romanische Vorbild, das auf die Gestaltung des deutschen Lustspiels bestimmenden Einfluß ausübt.

2. GOTTSCHED.

a) Christian Friedrich Henrici gen. Picander.

Am Ende des 17. Jahrhunderts haben wir Christian Reuter als den bezeichnendsten Vertreter dieser Produktionsart kennengelernt. Ihm folgt am Anfange des 18. Jahrhunderts Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, und unser Urteil über ihn lautete — falls wir den braven Bürger nicht besser kennen würden und seine Lebensführung erst aus seinen Lustspielen erschließen müßten —, daß er sich auch im Leben jenem „genialen Lumpen" angeglichen, ja ihn übertrumpft habe. Sein Lustspielton ist so derb, daß er auch für die Ohren der damaligen Zuhörer zu stark auftrug und daher wohl eine Aufführung verbot. Die naturalistische Tendenz ist im Geschlechtlichen zum Äußersten getrieben. Die Neigung der Harlekinaden zum Gepfeffert-Saftigen triumphiert in Henricis Stücken: „Der Erzsäufer", „Der akademische Schlendrian", „Die Weiberprobe" (1725). Wenn Henrici im Vorwort angibt, er habe die Stücke „nach dem Geschmack der Leipziger Bühne" geschrieben, dann war es allerdings höchste Zeit, daß hier Wandel geschaffen wurde.

Dennoch bedeutet Henrici einen Fortschritt, indem er in der derben Nur-Posse schon leichte rührselige Töne anklingen läßt.

Wenn wir in der eindringenden Rührseligkeit als solcher auch keinen Gewinn erblicken können, so bedeuten diese Ansätze doch einen Schritt weiter in der geschichtlichen Entwicklung dadurch, daß neben der Beobachtung des äußeren Geschehens Anfänge psychologischer Gefühlsentwicklung auftauchen. Deshalb hält auch Schlenther, wie Gervinus, Henrici für einen Grenzstein. „Er steht auf dem Wege vom älteren obersächsischen Lustspiel zum jüngern, von Weises Schulkomödien zu Gottscheds Komödienschule, von Zittau nach Leipzig". Auch darin steht ihm Christian Reuter gleich, ist ihm aber allerdings in dichterischem Können weit überlegen. Ihre zeitliche Aufeinanderfolge wäre selbstverständlich, wenn die Ironie der Literaturgeschichte nicht beider Jahreszahlen vertauscht hätte.

b) Theaterreform.

Was diese Entwicklungsmöglichkeit von innen heraus nicht gebracht hat, suchte nun der junge Magister Gottsched (1700—1766) von außen hineinzutragen durch straffe Theorie, durch Mithilfe der Neuberschen Schauspieltruppe, durch Übersetzungstätigkeit seiner Frau und seiner Freunde. Schon seit Jahrzehnten war den Patrioten das schmutzige Possenwesen zuwider: Morhof, Schottelius, Leibniz haben sich gelegentlich dagegen ausgesprochen.

Zu Gottscheds Anfängen hatte auch der Schwabe und sächsische Hofpoet Koenig eine gewisse Reform zur Verfeinerung der zotigen Harlekinspossen erstrebt, wenn er diese selbst auch nicht von der Bühne verbannen durfte. Dies hatte Gottsched ihm bereits mit dem Ehrentitel eines deutschen Molières gedankt. Die Neuberin hat diese Reformideen des Possenspiels entschlossen aufgegriffen und verwertete sie in ihrem Existenzkampfe gegen ihren Rivalen Müller. In ihrer Bittschrift an den sächsischen Hof vom 21. April 1734 betont sie: „Unsere Bemühung ist überhaupt iederzeit dahin gegangen, in unsere Vorstellungen die strengste Moral beyzubehalten, alle leere Possen und unerbare Zweydeutigkeiten zu vermeiden, und welches der eigentliche und vernünfftige Endzweck des Schau Plazes seyn soll, die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reizen als solche zu verbeßern". Die gleichen Gedanken haben wir in ihrem „Deutschen Vorspiele" aus demselben Jahre gefunden. Sie scheint sich damit deutlich auch an die Adresse des ihr ungünstigen, mächtigen Hofpoeten zu wenden, der ebenfalls in der „Verkehrten Welt" Vernunft und Sittsamkeit fordert, der im „Dresdner Schlendrian" ja nicht nur das Lächerliche an den Pranger stellen, sondern auch das Gute an den Leuten anerkennen will. Allerdings ist seine Reform nicht weit gediehen. Seine Besserungsversuche des Harlekins blieben im Keime stecken, da er weder das künstlerische Talent hatte sie auszuführen, noch die menschliche Kraft, sie am Hofe durchzusetzen. Und da es schließlich 1730 über seine Opern-

schriftstellerei mit Gottsched zum Bruch gekommen war, da konnte dieser und mit ihm seine Verbündete Neuber nicht mehr auf Koenigs Beistand rechnen bei den Versuchen der Theaterreinigung.

Gottsched fühlte sich aber auch Manns genug, die Arbeit zu leisten. Ein edler Wille beseelte ihn, er war ausgestattet mit all dem geistigen Rüstzeug, das ihm die damalige Zeit zu seiner Aufgabe geben konnte. Darin lag begründet seine Stärke wie seine Schwäche. Gottsched war Rationalist. Alle Kräfte einer ausgebildeten Verstandestätigkeit stellte er in den Dienst seiner literarisch-theatralischen Reform. Aber es blieb Verstandestätigkeit. Auf allen Gebieten seiner ausgebreiteten Reformbestrebungen hat stets der Intellekt das entscheidende Wort, so auch auf dem uns hier allein berührenden Gebiete der Komödie. Negatives und Positives sucht er zu bewirken, niederzureißen und aufzubauen. Beides muß mit Hilfe unbeugsamer, zwingender Regeln geschehen. Am Anfang seiner Reform steht ihm nicht künstlerisches Erleben, sondern intellektuelles Durchdenken, auf Grund dessen er zu festgefügter Theorie kommt, die ich früher in einer Abhandlung zur Geschichte der Lustspieltheorie zusammenfaßte: Die Komödie ist ein sozialer Faktor und dient daher einem ethisch-didaktischen Endzweck, weshalb sie in realistischer Naturnachahmung mit begründeter und konsequenter Charakterschilderung deforme bürgerliche Typen — Moraltypen — als lächerlich abmalt mit Hilfe gemäßigter Sprache und freier Diktion und sie darstellt mit phantasiefeindlicher, naturalistischer Technik in unbedingt gewahrter Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

c) Verbannung des Hanswurst.

Diese Theorie galt es in die Praxis umzusetzen. Dazu konnte Gottsched sich der willkommenen Hilfe der Neuberin bedienen. Indem er die Bühne in den Dienst seiner literarischen Reform stellte, konnte er diese erst fruchtbar machen. Zunächst mußte, wenn seine Regel Gültigkeit haben sollte, alles vom Theater vertrieben werden, was mit ihr nicht übereinstimmte. Es durfte im Sinne seiner autoritativen Regel nicht mehr Literatur und Theater geben, sondern nur noch Literaturtheater. Die Kluft mußte überbrückt, die Seitensprünge eines ungebundenen Theaters der Stegreifpossen mußten abgestellt werden. Der Harlekin in seiner Verstand und Moral hohnsprechenden Schrankenlosigkeit hatte keine Daseinsberechtigung mehr. Um das Ende seiner buntscheckigen hölzernen Pritschenherrschaft auch äußerlich zu dokumentieren, wurde er von der Neuberin in öffentlicher Vorstellung im Oktober 1737 in der Bude vor dem Grimmaischen Tore zu Leipzig verbannt.

Später haben sich mit guten Gründen beredte Verteidiger des Harlekins gefunden. 1761 schreibt Justus Möser seine bekannte Schrift „Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen", von der mir

eine neue, verbesserte Auflage aus dem Jahre 1777 vorliegt. Die hier sprechende Anschauung ist in ihrer moralinfreien Haltung allerdings bereits Ausdruck einer gewandelten Zeit. Lessing, der schon in der Verteidigungsschrift des Harlekins angeführt wird als „ein Mann, der Einsicht genug besitzt, um dermaleinst mein Lobredner zu werden", bekennt sich am 30. Juni 1767 in der Hamburgischen Dramaturgie unumwunden dazu: „Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Sr. Magnificenz, des Herrn Professors Gottsched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutschen Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen, denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuber selbst spielte eine Menge Stücke, in welchem Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen, und war ganz weiß, anstatt scheckigt gekleidet. Wahrlich ein großer Triumph für den guten Geschmack". August Wilhelm Schlegel endlich in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur meint unehrerbietig und historisch auch sicherlich ungerecht, der Hanswurst habe trotz gelegentlicher Plattheiten immer noch mehr Verstand in seinem kleinen Finger gehabt als Gottsched in seinem ganzen Leibe. Und Gottsched mußte seines Körpermaßes wegen den Gardewerbern des preußischen Königs entfliehen! Mit dem dem Romantiker eigenen Sinn fürs Unsterbliche des Volkstümlichen fällt Schlegel sein Schlußurteil: „Hanswurst, als allegorische Person, ist unsterblich, und wenn man ihn noch so sicher begraben zu haben glaubt, so kommt er unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein".

Creizenach hat in die verwickelten Beziehungen Gottscheds und der Neuberin zu der vielerörterten Verbannung des Harlekins Klarheit gebracht. Wenn darnach Gottsched auch nicht direkt die Verbannung — von Lessing als größte Harlekinade bezeichnet — bewirkt hat, so stimmte sie mit seinen Reformgrundsätzen doch durchaus überein. Diese aber sind Wahrscheinlichkeit und Moral als Auswirkungen eines absoluten Verstandes.

d) Komödienvorbilder.

aa) Französische.

Auf Grund dieser Prinzipien mußte Gottsched nun für die befehdeten Harlekinspossen Ersatz bieten, er mußte dem Negativen das Positive gegenüberstellen. Da er von festgefügter Theorie aus deduziert und nicht aus Erfahrungen induziert, so konnte ihm seine Kenntnis deutscher Lustspielentwicklung, auch wenn sie tiefer gewesen wäre als sie trotz ihrer Weite tatsächlich war, kein Vorbild geben. Er suchte es daher im Auslande und fand es in Frankreich. Ihm geschah nicht das Wunder, daß er ausging eine Eselin zu suchen

und fand ein Königreich. Er ging mit Scheuklappen bewehrt. Er fand nicht Molière, der ja schon längst im deutschen Theater nicht mehr unbekannt war, der aber seiner Regelhaftigkeit durchaus nicht ohne Abstriche zusagte. Nie hätte er ihn als unbedingtes Muster aufgestellt, als solches galten ihm der geistreiche Regnard, der sittenschildernde Dufresny, der weiche Destouches, der gefühlskundige Marivaux.

Diese Namen bedeuten ein Programm, ein Programm wie es dem unbedingten Rationalisten allein angemessen war. Deren Komödien sind bis ins einzelne sorgfältigst durchdachte Kunstwerke, die ihren intellektuellen Mechanismus nur durch die spielerische Leichtigkeit ihrer Form verdecken. Alles ist bis ins kleinste berechnet; es ist nicht Gefahr, daß sich plötzliche Seelentiefen auftun wie bei Molière, von dem Goethe sagt: „Es ist ein Mann für sich, seine Stücke grenzen ans Tragische, sie sind apprehensiv, und niemand hat den Mut, es ihm nachzutun"; es ist auch nicht die Gefahr wie ebenfalls bei dem unbequemen Molière, daß die ruhige Heiterkeit plötzlich in derber Possenlust auflacht. Der ganze Handlungsablauf hält sich in einem verstandesmäßig zu erfassenden Mittelmaß und dient trefflich zur Sittenschilderung und damit vermeintlich zur Sittenbesserung. All die Forderungen seiner rationalistischen Theorie fand Gottsched in dem französischen Vorbild erfüllt.

Strenggenommen ist allerdings für den Deutschen nur ein Teil des französischen Vorbilds maßgebend, der intellektuell zu begreifende. Das ästhetisch-sinnliche Erbe, das die romanischen Völker der Antike entnommen hatten und das erst ihre stark intellektualisierten Dichtwerke des 17. Jahrhunderts im pathetischen Schwung des Barock zur Höhe wahrer Kunst erhob, blieb dem Deutschen unverständlich, weil er es nicht mit dem Verstande begreifen konnte, sondern es nur nachlebend hätte erfühlen können. Von dem Aesthetisch-Sinnlichen, dem Anschaulichen, ist scharf zu trennen das Sexuell-Sinnliche, das auf die Spitze getrieben wurde in jener unter dem Regime des Louis XV. dann erst voll erblühenden pikanten Rokokokunst. Dieses geschlechtliche Element konnte intellektuell begriffen werden und fand daher auch schnell Herübernahme in die deutsche Produktion, um nur um so derber und zotiger zu wirken, weil das Spielerisch-Künstlerische des Aesthetisch-Sinnlichen der französischen Rokokokunst dem Deutschen fremd blieb.

bb) Englische.

Zu dem französischen Vorbild trat dann noch das englische der Restorationskomödie. Sie ist mit Recht comedy of manners genannt und hat ihren Vorläufer bereits zu Shakespeares Zeiten noch am Ende des 16. Jahrhunderts. Aber ihre eigentliche Prägung hat sie doch erst durch das französische Urbild erhalten. Die Restorationskomödie

in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist ihrem Wesen nach durchaus romanisch und baut sich auf spanischer Intrige und französischer Dialogführung auf. Ihr Wesen ist Abbild der herrschenden Sitten der oberen Klassen. Diese waren in England nicht weniger als in Deutschland das vergröberte Abbild des französischen Hofes zu Versailles. Die Ironie war, daß die Komödien in der Vergröberung dieser Vergröberung realistisch zu sein glaubten und nicht etwa karikierende Übertreibung erstrebten. Sie überboten die tatsächliche Unmoral der Gesellschaftssitten und glaubten das Leben in seiner Wahrheit abzuschildern.

Ihre Hauptstärke war nicht Charakterwiedergabe — darin versagten sie, da sie durchaus an der Oberfläche hängen blieben —, sondern der witzige Dialog. Nur zum Zwecke, diesen zu gestalten, werden moralische Charaktertypen ausgewählt. Es erscheinen daher keine wirklichen Menschen vor uns, sondern Schemen, die nur im Dialoge Leben erhalten. Nur dadurch, daß wir rein intellektuell gefesselt werden, ohne daß es uns bewußt wird, daß die Sprecher der witzigen Unmoralitäten Menschen vorstellen sollen mit sittlichem Verantwortlichkeitsgefühl, können wir sie erträglich finden und stimmen mit ein in das lustige Lachen, das den letzten Rest sittlichen Bedenkens hinwegspült. Wenn beim historischen Rückblick sich die Reflexion wieder einstellt, dann erstaunen wir allerdings über die moralischen Tiefen und Untiefen, die damals einem sich gebildet dünkenden Publikum geboten werden durften und des uneingeschränkten Beifalls gerade deshalb sicher waren, weil sie ein Abbild der Wirklichkeit zu sein vorgaben. Von Dryden bis Farquhar mit Wycherley und vor allem Congreve als Häuptern, Etherege, Shadwell, Vanbrugh als kleineren Geistern sind sie alle Vertreter desselben Typus der comedy of manners, Sittenkomödie, die besser Unsittenkomödie hieße.

Mit der Regierung der Königin Anna setzt dann in England eine Moralisierungsperiode puritanischen Ursprungs ein, die ihren Niederschlag auch in der Komödie findet. Addison und Steele, die Begründer der moralischen Wochenschriften, betätigen ihr predigerhaftes Sittenlehren auch in der Komödie. Der freie ungebundene Witz der Restorationskomödie versiegt und macht der Langeweile Platz. Zur Sittenverderbnis tritt Moralprüderie und läßt die ganze Atmosphäre noch angefaulter erscheinen; Derbheit wird Lüsternheit, die Zote triumphiert.

cc) Destouches.

Dies war aber gerade der Geist, der nun in Frankreich willkommen war. Das offene Eingeständnis der Sittenlosigkeit, wie es allenfalls absolutistischem Herrenstandpunkt entsprechen konnte, mußte der tugendhaften Geste Platz machen, wenn damit die Sitten selbst auch nicht gebessert wurden. Dies lernt Destouches in Eng-

land und bringt die Frucht seiner englischen Erfahrungen mit nach Frankreich. Es ist ein Symbol, daß der einstige Verfasser der „Triple mariage“ und des „Obstacle imprévu“ jetzt den „Drummer“ Addisons als „Tambour nocturne“ übersetzt und bearbeitet. Die lehrhafte Nützlichkeitsästhetik im Moralsalbaderton wird der französischen wie englischen sittenlosen Sittenkomödie aufgepfropft. Der Verlust des Witzes soll durch den Gewinn des Rührenden ausgeglichen werden, an die Stelle des Komischen tritt das Sympathische. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß das Endurteil des alten Grafen in Destouches' „Glorieux“: „Mon fils a le cœur bon, cela répare tout“ auf alle Helden dieser Komödiengattung neuen Stils anzuwenden ist. Wie Addison und Steele in England, so ist Destouches in Frankreich der Vater der ernsthaften Komödie.

Dieser Destouches ist nun für Gottsched der bedeutendste Vertreter der Komödie, die er in Deutschland einbürgern möchte. „Die edle Art der Lustspiele des Destouches“ stellt er höher als die bisweilen „niedrigen Molièreschen Comödien“. Es war ihm aus der Seele gesprochen, wenn er in der Vorrede zum „Glorieux“ las, daß Destouches sich die Aufgabe gestellt habe „à épurer la scène, la purger de ces frivoles saillies, de ces débauches d'esprit, de ces faux brillants, de ces sales équivoques, de ces fades jeux de mots, de ces mœurs basses et vicieuses dont elle a été souvent infectée, et à la rendre digne de l'estime et de la présence des honnêtes hommes“. Im Jahre 1740 glaubte er dasselbe von sich sagen zu dürfen in seiner Ankündigung der „Deutschen Schaubühne“, wenn er von dem neuen deutschen Lustspiel meint: „Wie auch dieses von dem alten Wust gereinigt und soweit gebracht worden, daß man auf der Neuberschen Bühne weder den Harlekin, noch Skaramuz, noch die anderen Narren der Welschen mehr sieht, die doch Molière in seinen Komödien nicht gänzlich vermieden“. Schon aus dieser Ankündigung, in der er neben Übersetzungen auch Originalarbeiten einfordert, geht aber hervor, daß für Gottsched die Übersetzungen und Bearbeitungen ausländischer Vorbilder keineswegs Selbstzweck waren, sondern Mittel zum Zweck. Um überhaupt seine Reform durchführen zu können, mußte er Muster aufstellen. Die Auswahl dieser Muster konnte bei ihm nicht zweifelhaft sein.

e) Gottscheds Komödienreform.

Es gibt im Grunde trotz zahlreicher Spielarten nur zwei Richtungen des Lustspiels, entweder es ist phantastisch im Stile Shakespeares, oder es ist realistisch im Stile Molières. Shakespeare kannte Gottsched nicht, das Phantastische lehnte der nur die Oberfläche der Dinge sehende Rationalist als opernhaft ab. Es blieb ihm die realistische Komödie, die er allerdings nicht im Sinne des Menschenergründers Molière, sondern im Sinne von dessen französischen und

englischen an der Oberfläche haftenden Epigonen faßte. Die realistische Komödie ist aber eine dichterische Spiegelung der tatsächlichen Welt in ihren menschlichen Vertretern. Die phantastische Komödie hält sich in erster Linie an die Handlungen, sie sind ihr ein Ausschnitt des Welttreibens im ganzen und spiegeln daher das Weltsein unmittelbar. Die realistische Komödie dagegen hält sich in erster Linie an die Personen, sie sind in ihrer körperlichen Abgeschlossenheit am ehesten als Wirklichkeit zu erfassen. Der Sinn des Weltseins ergibt sich aus deren im Metaphysischen wurzelnden Charakteren. Die phantastische Komödie geht aus von dem Geschehen, die realistische Komödie von dem im Menschen verkörperten Geist. Sie braucht daher mehr als jene ein nationales gesellschaftliches Milieu, eine Gesamtheit standes- oder klassenbewußter Vertreter, um ihrer Abspiegelungsaufgabe Breite und Tiefe verleihen zu können.

Ein solches Milieu mit Nationalcharakter gab es aber zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Deutschland schlechterdings nicht. Der Adel und die Höfe waren durchaus ausländisch gesinnt ohne jedes vaterländische Bewußtsein, der Bürgerstand äffte entweder die oberen Klassen nach, oder er war in Roheit versunken. Nationales Gesellschaftsbewußtsein fehlte dem Bürger. Es ist erstaunlich, wie schnell es sich dann entwickelte. Solange es aber nicht vorhanden war, mußte auch jeder Versuch, eine deutsche bürgerliche Komödie zu erzwingen, fruchtlos bleiben, da sie weder Stoff zur Gestaltung noch Gehalt zur Durchdringung hatte, noch auch Resonanzboden vorfand. Daran mußte Gottscheds Komödienreform scheitern. Er wollte ein nationales Lustspiel schaffen und blieb am Internationalen haften. Mit den Übertreibungen des Harlekins hatte er auch dessen volkstümlichen Kern vernichtet — soweit er sich vernichten ließ.

Vor allem aber war seine Reform deshalb zum Scheitern verurteilt, weil er Dichterisches mit undichterischen Mitteln erstrebte. Ihm ordnet begreifendes Denken die Komödien, sie sind nicht gestaltet durch inneres Erleben. Die Komödien sind nichts anderes als in Dialogform gebrachte Kapitel aus rationalistischen Lehrbüchern der Weltweisheit. Die Kunst, Komödien zu schreiben, ist lernbar und lehrhaft. Daraus ist ihr Wesen zu verstehen und zu beurteilen. Der Rationalismus gibt ihnen ihr Gepräge. Und wenn der Verbreiter des Rationalismus, Christian Wolff, als typischer Kopfphilosoph angesprochen wurde, so sind die Komödienschreiber à la Gottsched die typischen Kopfdichter. Sie sind vollkommen mit Wolff einverstanden, daß aus der Erkenntnis direkt das Lustgefühl entspringe: ex cognitione nascitur primum voluptas. Kunst ist Können. Sie hätten den Satz Hans Thomas: „Das Gefallen ist wichtiger als das Verstehen", gerade umgekehrt. Die Errungenschaft von Leibniz: „Le goût distingué de l'entendement consiste dans les perceptions confuses, dont on ne saurait assez rendre raison. C'est quelque chose d'approchant

de l'instinct", diese Errungenschaft war zum Schaden der deutschen Aesthetik durch Wolff wieder verlorengegangen.

Die Komödie Gottscheds ist keine Lebensspiegelung, aus dem persönlichen Erleben nationalbewußter Bürger heraus gestaltet; sie ist ein atomistisches Abmalen der Umgebung mit Hilfe des Intellekts, wie es etwa auch in der epischen Naturschilderung eines Brockes geübt wird. Doch ist diese intellektuelle Tätigkeit nicht in sich selbst beschlossen, sie ist kein künstlerischer Naturalismus, der ein Stück Natur durch ein künstlerisches Temperament sieht und als Einheit wiedergibt, sondern sie ist zweckbestimmt. Die moralische Teleologie des Rationalismus gibt der Komödie ihren Charakter. Die rationalistische Komödie soll Moral lehren. Dazu wird die Umwelt auf ihre Tugenden und Laster beobachtet und gleichsam ein Zettelkasten des Beobachteten angelegt. Auf irgendeine besondere moralische Eigenschaft mit negativem Vorzeichen wird dann eine Fabel, vorhanden oder erfunden, angepaßt. Daraus entsteht nach vorgeschriebener Oekonomie, „Einrichtung", die Komödie. Offensichtlich ergibt dieser Werdegang eher Charakterkomödien als Intrigenkomödien.

Allerdings ist bei dieser Benennung wieder die Auffassung der Zeit über Charakter zu berücksichtigen. Charaktere im heutigen, eigentlich erst durch Herder geprägten Sinne, sind es natürlich nicht. Es sind sogenannte moralische Charaktere, d. h. Träger einer hervorstechenden moralischen Eigenschaft. Bis Lessing werden ja im 18. Jahrhundert moralische und persönliche Charaktere scharf geschieden. Um ein Beispiel anzuführen, sei die durchaus nicht originale Definition Bodmers erwähnt, wonach moralische Charaktere „uns den Menschen in einer einzigen absonderlichen Gemütsbeschaffenheit geben, welche ihn zu einer gewissen Tugend oder einem Laster lenket", während persönliche „viel vermengter und aus mehreren Gemütseigenschaften zusammengesetzt und insgemeine mittelmäßig sind".

Die Richtung dieser Art moralischer Charakterkomödien wurde noch durch das ausländische Vorbild gestärkt, und wie sehr sie gepflegt wurde, beweisen bereits die Titel der damaligen Komödien: Destouches' „Verschwender" übersetzt von der Gottschedin, Dufresnys' „Spielerin" übersetzt von Straube, Dufresnys' „Widersprecherin" übersetzt von der Gottschedin, „Der geschäftige Müßiggänger" von Joh. Elias Schlegel, „Der Hypochondrist" von Quistorp, „Der Unempfindliche" von Uhlich, „Herr Witzling" von der Gottschedin, „Der Gefällige", „Der Ruhmredige", „Der Neugierige", „Der Undankbare", „Der Unschlüssige", „Der Verläumder", „Der Ehrgeizige", „Der Verwirrungsstifter", „Der Rachsüchtige" — alle nach Destouches, und diese Liste könnte nach Belieben in Übersetzungen und Originallustspielen erweitert werden. Solche moralische Charakterkomödien sind aber ihrem Wesen nach international, denn die darin vorgestellten Moraltypen sind an sich international, und da ihnen in Deutsch-

land das national- und standesbewußte Milieu als Pflanzgrund fehlte, so blieben sie es trotz aller künstlichen Eindeutschungen. Mag noch so viel Beobachtung darin verarbeitet sein, im Grunde sind sie gleich jenen verpönten Harlekinspossen, ohne deren volkstümlichen Kern zu besitzen, internationaler Tradition angehörig. Der Unterschied ist der, daß jene komische Typen, diese moralische darstellen.

Für den Augenblick aber war mit der geforderten und durchgeführten Regelmäßigkeit des dramatischen Baues Positives erreicht und gerade deshalb erreicht, weil der Reformator sich im Bereich des Möglichen und Erreichbaren hielt. Mit den schönsten Regeln konnte kein dichterisches Erleben geschaffen werden, aber verstandesmäßigem Erlernen waren die gangbaren Wege gezeigt. Drydens Wort bewahrheitet sich: „Now what, I beseech you, is more easy than to write a regular French play, or more difficult than to write an irregular English one, like those of Fletcher or of Shakespeare?“ Und es entstand tatsächlich neben den Übersetzungen eine ganze Reihe von Originallustspielen, die alle der langen internationalen dramaturgischen Praxis entsprachen, wonach Tragödien Nachahmungen von Handlungen, Komödien Nachahmungen von Personen sind, wobei dem Grundsatz des herrschenden Rationalismus entsprechend überall der Verstand das ordnende, regelnde, gliedernde und zusammensetzende Prinzip ist.

Da die Form nicht aus dem Innern heraus entstand, sondern von dem berechnenden Verstand von außen aufgeprägt ist, so gleichen sie sich — von der Verschiedenheit der Stoffe abgesehen — alle wie ein Ei dem andern. Ein Stück, willkürlich ausgewählt, läßt die Technik aller erkennen. Fünfzahl der etwa gleichlangen Akte mit unbedingter Bewahrung der bekannten Einheiten und Höhepunkt im dritten Akt, der Schauplatz innerhalb der Akte nie leerbleibend, neu auftretende Personen stets, wenn auch in oberflächlichster Weise: „Da kommt —“ zuvor angekündigt, jeder Aktschluß die Bühne leermachend, der Spielschluß alle Spieler zum Schlußbild vereinigend, Beschränkung der Personenzahl auf höchstens zwölf, kontrastierende Eltern und Kinder, guterzogene naive oder schlechterzogene dumme Töchter, ein rettender Onkel, das Zimmermädchen als listig schlaue Vertrautin, der Diener als Träger derber Komik, die Sprache am besten in Prosa, der Umgangssprache des gehobenen Mittelstandes entsprechend, mit Neigung zu Kraftausdrücken als humoristisch aufgesetzten Lichtern, ausnahmsweise jambische, möglichst reimlose Verse, Beseitigung der Monologe und Apartes als unnatürlich: dies sind die praktischen Regeln, nach denen die Gottschedsche Komödie aufgebaut sein muß, soll sie der Theorie des Lehrmeisters von ihrer „Einrichtung“ entsprechen. Doch selbst dann noch wäre sie verfehlt, wenn der Stoff nicht unter dem vorgeschriebenen Gesichtspunkt ausgewählt wäre, daß nur die „Nachahmung einer lasterhaften Handlung“ in der Komödie dargestellt werden dürfe. Wir sehen, die Gottschedjünger gehen eng umgrenzte Marschroute,

die nur öde Gleichartigkeit erzeugen kann, und zwar so, daß die sogenannten Originallustspiele ebensowenig nationalen Charakter tragen wie die Übersetzungen.

Die große Zahl von Übersetzungen und Bearbeitungen ausländischer Komödien bedarf hier nur insoweit einer Besprechung, als dafür besondere Regeln der Eindeutschung vorgeschrieben und beachtet wurden. Gottsched hatte bereits 1730 einen Versuch begonnen, indem er „Les Opéras" von St. Evremond bearbeitete. Die Anregung dazu hatte ihm wohl weniger das Lustspiel als solches gegeben als das Lustspiel als Satire auf die Opernleidenschaft. Ist doch 1730 in seiner „Critischen Dichtkunst" zum ersten Male seine öffentliche ausführliche Kampfansage wider die beliebten Opern erschienen. Er beendete die Arbeit nicht, sie erschien erst 1740 unter dem Titel „Die Opern" im II. Bande der „Deutschen Schaubühne", nachdem seine Frau den fehlenden V. Aufzug übertragen hatte. Dem Abdruck geht eine Vorrede voraus, in der Gottsched die Grundsätze der Übersetzungskunst festlegt: „In dem ganzen Stücke aber hat man sich eine Freyheit genommen, die ohne Zweifel allen Comödien, die man aus fremden Sprachen in die unsrige bringet, zu keinem geringen Vortheile gereichen wird. Ich habe nämlich alle französischen Namen, die unsern deutschen Ohren so widerlich klingen, und solchen übersetzten Lustspielen ein ganz fremdes Ansehen geben, in lauter deutsche verwandelt. Dadurch hat nun dieß Stück ein ganz einheimisches und deutsches Ansehen bekommen: und ein deutscher Leser oder Zuschauer nimmt mehr Theil daran, als wenn es in so fremder Gestalt aufgezogen käme. Aus eben der Ursache nun, und derselben Regel zu folge, habe ich aus den parisischen Opern, hamburgische, und aus der Stadt Lion, wo dort die ganze Geschichte vorgeht, Lübeck gemacht".

f) Übersetzungskunst.

aa) Gottschedin: „Die Pietisterey im Fischbeinrocke".

Gottsched erstrebt darnach bewußt die Eindeutschung der zu übersetzenden Stücke dadurch, daß deutsche Personen- und Ortsnamen gewählt und deutsche Verhältnisse zugrunde gelegt werden. Viel deutlicher kommt diese Praxis zur Wirkung in der Bearbeitung, die seine „geschickte Freundin", die Gottschedin, dem Lustspiel des französischen Jesuiten Bougeant „La femme docteur" angedeihen läßt. Bougeant satirisiert darin das Treiben der Jansenisten unter Zuhilfenahme von Motiven Molièrescher Komödien: „Femmes savantes", „Tartuffe", „Malade imaginaire". Die Gottschedin, die ihr Lustspiel „Die Pietisterey im Fischbeinrocke" zunächst 1736 in Rostock anonym erscheinen ließ, setzt an die Stelle der Jansenisten die Halleschen Pietisten, statt des jansenistischen Bücherkatalogs zählt

sie Titel von Büchern deutscher Mystiker und Pietisten auf, ähnlich wie in den „Opern" Hamburger Titel die französischen ersetzt hatten, und schließlich läßt sie die ganze Intrige in Königsberg sich abspielen. Der durch Spener begründete Pietismus, der Ausdruck eines durch das ganze 17. Jahrhundert schon unter der Oberfläche fließenden religiösen Gefühlsstroms, wird hier in seiner Ausartung, dem mystisch-verschwommenen Muckertum, das in eigennützige Heuchelei nach Art des Tartuffe einläuft, verspottet.

Die deutschen Personennamen sind Eigenschaftsschilder: Frau Glaubeleichtin, Herr Wackermann, Magister Scheinfromm, Frau Zanckenheimin, Frau Seuffzerin, Frau Ehrlichin, Frau Bettelsackin zeigen genügend den moralischen Charakter der Namensträger gemäß der oben erwähnten Definition Bodmers. Die Einseitigkeit solcher Namensgebung liegt auf der Hand, sobald mehrere Familienglieder mit verschiedenen Charaktereigenschaften notgedrungen dasselbe Namensschild tragen. Bei der beliebten Technik kontrastierender Ehegatten wird die Unsinnigkeit dieses Prinzips besonders offenbar. Vor allem aber wird dadurch schon äußerlich der Entwicklung der Komödienkunst zur Menschendarstellung ein Riegel vorgeschoben. Das rationalistische Prinzip solcher Namenswahl wurde in Deutschland um so beliebter — wir begegnen ihm bereits im 17. Jahrhundert —, als es im Vorbilde der englischen moralischen Wochenschriften eine Unterstützung fand.

Immerhin muß anerkannt werden, daß gerade die Komödie der Gottschedin durch die gelungene Eindeutschungsmethode stofflich wenigstens Nationalcharakter aufweist. Die Form ist allerdings durchaus konventionell-international, entsprechend den vorhergenannten zusammengefaßten Vorschriften der Technik. Doch weiß sich die Verfasserin gelegentlich von der moralischen Gebundenheit zu freierer komischer Wirkung zu lösen. Am gelungensten und unleugbares Talent verratend ist die Dialektszene. Hier taucht in dem engsten Kreise des Rationalisten Gottsched eine Neigung zum Volkstümlichen auf, dessen Pflege und Ausbau dem deutschen Lustspiel zum größten Heile hätte dienen können. Bei aller Abhängigkeit der Gottschedin von ihrem gestrengen Gemahl darf nicht verkannt werden, daß sie entschieden mehr Sinn für Volkstümliches hatte als er; ja dies geht so weit, daß in ihren Übersetzungen, wie etwa von Molières „Menschenfeind", bereits wieder Harlekinslazzi zugelassen werden.

bb) Bedeutung französischer Vorbilder.

Der Übersetzungskunst der Gottschedin und der anderen Bearbeiter ausländischer Komödien ins einzelne nachzugehen, verlangt eine Abhandlung für sich. Vor allem bedeutet die reiche Übersetzungstätigkeit eine stoffliche Bereicherung. Darin liegt der Hauptgewinn für die deutsche Literatur. Die psychologischen Feinheiten, die Charaktervertiefung gingen auf dem Wege nach Deutschland verloren. Die tief-

gründige Menschendarstellung Molières wurde durch grobe Zeichnung einzelner moralischer Eigenschaften ersetzt. Deutlich erweist sich dies an der Bearbeitung von Molières Meisterschöpfung „Misanthrope". Aber wenn auch der platte Rationalismus eines Gottsched und seiner Nachahmer jene Kunst verwässerte und sie ins Lehrhaft-Moralische umbog, so beschäftigte man sich doch mit dieser Kunst. Es konnte nicht ausbleiben, daß allmählich der Sinn für psychologische Entwicklungen sich vertiefte, wenn auch die Wiedergabe damit noch nicht Schritt hielt. Nicht zuletzt an der Beobachtung der Menschengestaltung Molières erwachte in Deutschland das Verständnis für das Irrationale im Menschen und damit das Verständnis für den größten Menschengestalter aller Zeiten: Shakespeare. Es ist kein Zufall, daß gerade das größte Lustspieltalent in der Gottschedschen Zeit auch die ersten warmen Töne für Shakespeare fand.

Aber auch der Weg zu Molière — nicht zu seiner äußerlichen Kenntnis, sondern zu seiner innerlichen Erkenntnis — mußte erst geebnet werden durch die Beschäftigung mit seinen Nachfolgern. Dabei ist vor allem auf Marivaux hinzuweisen, der der erste Psycholog der Frau genannt wurde. Wie stark gerade Marivaux gewirkt hat, bezeugt der Nachhall seines eigenartigen Sprachstils in der deutschen Komödie. Bewußt will Marivaux seinen Stil dem Inhalte anpassen. Sein Ziel ist nicht, Leidenschaften auszudrücken, sondern galante Beziehungen, die spielerisch zwischen den Personen hin- und herzittern, deren Wesen nicht Kraft, sondern Zierlichkeit ist. Dementsprechend gestaltet er seine zierliche Sprache, die sich vor dem entscheidenden Wort verschließt, die graziös trippelt und dadurch Spannung zu erwecken und erhalten sucht. Aber wie der Inhalt als echtes Kind seines Zeitalters des Rokoko in der Zierlichkeit haften bleibt, nicht zu starken, nachhaltigen Akzenten sich aufzuschwingen vermag, so bleibt auch der Stil an der Oberfläche des Gedanklich-Flatternden haften und löst statt der erstrebten Wirkung des Impressionistisch-Lebendigen nur den Eindruck des Geschraubten aus, der auf die Dauer langweilig wirkt. Die deutsche Nachahmung dieser sogenannten Marivaudage muß auch hier wieder noch weiter veräußerlichen und vergröbern, da ihr die impressionistisch-psychologische Begabung Marivaux', die dem Romanen eigentümliche Beherrschung der Sprachform versagt blieb.

Deutlich erkennen wir, daß diese ganze Periode Gottscheds die Lehrzeit der deutschen Komödie darstellt. Das Ausland ist der Lehrmeister, und es wird das dauernde Verdienst Gottscheds bleiben, der deutschen Komödie diesen Lehrmeister gewiesen zu haben. Er hat auch als Erster die moralischen Wochenschriften Englands in Deutschland eingeführt, und es hieße wesentliche Bausteine deutscher Psychologie verkennen, wenn wir uns nicht erinnerten, daß in diesen wichtigste Materialien zu charakterologischem Verständnis geboten

wurden. Trotz all dieser Lehrstoffe aber blieb die rationalistische Komödie immer äußerliche Nachahmung, sei es fremder Muster, sei es eigener Sitten. Es kam nie zum Erleben. Deshalb drang sie nie in den Kern der Dinge und Menschen, sie blieb immer an der Oberfläche haften. Jedoch die Versenkung in die ausländische Literatur schuf Werkzeuge, die den streng intellektualistischen Bau des Rationalismus lockerten. Diese Lockerung machte sich in der poetischen Praxis geltend, wie sie in der Theorie in der Begründung und Ausgestaltung einer neuen Disziplin, der Aesthetik, ihre Parallele fand.

Das Bewußtsein erhebt sich und festigt sich allmählich, daß es Rätsel der Menschennatur gibt, die jenseits stehen der Begreifbarkeit durch Denkkräfte. Noch geschehen keine Versuche zur Lösung dieser Rätsel. Noch ist dies Bewußtsein mehr ein Unterbewußtsein als ein Vollbewußtsein. Doch die Grundlagen zum Erlebnis, das allein zur Lösung des Menschenrätsels werden kann, werden gelegt. Nicht in einem bestimmten Individuum, sondern in der allgemeinen Kulturlage. Gottsched, der überzeugte Rationalist, wird durch die Anregung der Übersetzungen zum unbewußten Anreger, den Rationalismus zu überwinden.

cc) Bedeutung Holbergs.

Gottsched, der erbitterte Kämpfer gegen das im Harlekin sich betätigende volkstümliche Element, führt es selbst wieder in die deutsche Komödie ein. Wir haben diese Entwicklung bei der Gottschedin schon beobachten können. Sie ist aber nicht an ihre Person gebunden, sie ist ein Zeichen der unsterblichen Natur des Volkstümlich-Possenhaften. Soweit es sich in Molières Schaffen betätigt hatte, im Scapin etwa, war es mit dem „gottschädlichen" Bannfluche belegt. Nun regte aber Gottsched an und beförderte auf alle Weise, den dänischen Molière, Holberg, zu übersetzen. Dadurch hat er selbst am meisten dazu beigetragen, das volkstümliche Possenelement im deutschen Lustspiel heimisch zu machen. Im zweiten Bande der „Deutschen Schaubühne" von 1740 druckt er die Übersetzung von Holbergs „Jean de France" („Der deutsche Franzose") durch den Altonaer Professor Detharding ab. In der Vorrede dazu schreibt er von Holberg: „Dieser berühmte und sinnreiche Mann hat in Dänemark dasjenige geleistet, was Plautus in Rom, oder Molière in Frankreich getan haben. . . . Ohngeachtet wir in Deutschland, außer Christian Weißen, einen so fruchtbaren Dichter, in dieser Art, noch nicht aufzuweisen haben: so machen wir uns doch eine Ehre daraus, auch diesen unsern Nachbar aus einem mit uns verschwisterten Volke, den südlichen und westlichen Völkern Europas zum Beweise darzustellen: daß die nordischen Geister der Gelehrten eben so träge nicht sind, als sie zu glauben pflegen". Weiter verteidigt er den dänischen Lustspieldichter gegen den Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit seiner Gestalten

in der Vorrede zum dritten Bande der „Schaubühne“ von 1741, worin er Dethardings Übersetzung des „Jacob von Tyboe“ unter dem Titel „Bramarbas“ bringt, und endlich druckt er im ersten Bande der „Schaubühne“ von 1742 Dethardings Übertragung von Holbergs „Politischem Kannegießer“ ab. Damit ist schon deutlich genug bezeugt, wie hoch Gottsched Holberg einschätzt. Es kommt dies noch dadurch zum Ausdruck, daß er die Verdeutschungen weiterer Werke Holbergs sehr begünstigt, so daß tatsächlich in kurzer Zeit alle Lustspiele des Dänen bis auf wenige Ausnahmen in deutscher Sprache vorliegen. Außer Detharding ist vor allem J. G. Laub als Holbergübersetzer tätig. Die Zahl der Übersetzungen Holbergscher Lustspiele — schon vor Gottsched haben wandernde Schauspielertruppen solche aufgeführt — ist so groß, daß sie etwa ein Fünftel der Gesamtzahl von Übersetzungen ausländischer Komödien aus der Gottschedschen Periode, etwa 1737—68, beträgt. Gleichermaßen spricht für Holbergs Beliebtheit, daß in Hamburg, dessen Milieu der Däne allerdings besonders nahe stand, bei einem Schauspielrepertoire von 190 Vorstellungen im Jahre 1742/43 auf Holberg allein 44 Vorstellungen fielen.

Es darf wohl als sicher vorausgesetzt werden, daß die Beliebtheit der dänischen Lustspiele beim Publikum nicht auf denselben Gründen beruhte, die Gottscheds Lob hervorriefen. Der deutsche Regelrichter sah in dem Dänen einen Rassevetter, auf den er stolz sein durfte, da er sich der Einheitsregeln der Zeit und des Orts befleißigte. Trotzdem Gottsched für seine Reform das französische Muster für notwendig hielt, war diese Reform doch durchaus national gedacht. Um so mehr mußte er sich nun zu dem nordgermanischen Vetter hingezogen fühlen, wenn er sah, daß er seine theoretischen Anschauungen bei diesem bestätigt fand.

Holberg ist ein echter Lustspieldichter trotz seines unleugbaren Rationalismus. Er sieht die Welt vom Standpunkte des Intellekts an und bewahrheitet dadurch das Bonmot Horace Walpoles: The world is a comedy for those who think, a tragedy for those who feel. Gefühlsleidenschaft hält er sich fern und weiß sie auch nicht zu gestalten. Seine Komödien sind in klare, harte, nüchterne Atmosphäre getaucht, die die Fehler und Eigenheiten des Einzelnen scharf hervortreten läßt, die aber jede Gefühlswärme abkühlt. Ja, er schreibt bewußt Stücke, in denen er nicht nur jede Liebeshändel vermeidet, sondern überhaupt jede weibliche Figur ausschaltet. Allerdings macht er dann auch den Versuch, in einer einaktigen Komödie alle Mannspersonen zu verbannen. Wir sehen, die Geschlechterbeziehung in ihrer Ursächlichkeit menschlich-leidenschaftlicher Gefühle interessiert ihn wenig. Er und mit ihm seine Komödien sind geschlechtlich frigid, was man fast versucht wäre, trotz aller üblen Nachrede, auch von Gottsched anzunehmen, der seine Frau nur als „geschickte Freundin“ betrachtet.

Vor allem aber bekundet sich Holberg dadurch als echter Rationalist und Gesinnungsgenosse Gottscheds, daß auch ihm das horazische utile cum dulce das Grundprinzip seiner Aesthetik ist. Wie in seinen Komödien immer wieder die moralische Lehrhaftigkeit sich geltend macht, so bekennt er sich zu ihr auch in der Theorie: „Ich räume zwar ein, daß eine moralische Handlung oder eine Charakterkomödie überhaupt noch keine Komödie ist, es sei denn, sie habe zugleich etwas Lustiges an sich: allein es muß eine sinnreiche Lustigkeit sein, die zwar ergötzen, aber auch unterrichten kann, und nicht bloße Narrenspossen, die den Geschmack verderben und Anlaß geben, das Komödienwesen überhaupt in Verruf zu bringen, ja die an sich zunichte werden, sowie man ihnen die Maschinen, die Grimassen und den äußerlichen Prunk entzieht". Dies hätte auch Gottsched sagen können, ebenso wie Holberg nur dessen Meinung ausspricht, wenn er schreibt, daß Übersetzungen nur dann zulässig seien, wenn sie zugleich gänzliche Umarbeitungen seien und die gebührende Rücksicht auf die Sitten des Landes nähmen, wohin sie verpflanzt werden sollten. Auch im Urteile über die Sprachform der Komödie stimmt der dänische Rationalist mit Gottsched oder mit dessen getreuem Schüler Straube überein, der gegen Johann Elias Schlegel aus Gründen naturalistischer Wahrscheinlichkeit in der Komödie die Prosa forderte und den Vers verwarf. Straube hätte seine Gründe dem dänischen Dichter entnehmen können, der es „als ein Zeichen und einen Beweis von dem guten und natürlichen Geschmack der dänischen Nation" ansieht, daß ihre Schauspiele in ungebundener Rede geschrieben seien, „indem nichts Seltsameres und Törichteres zu erdenken ist, als Reden, die im täglichen Umgange vorkommen, in Verse und Reime einzukleiden". Ja, wenn Straube in der Hitze der Diskussion auch für die Tragödie die Möglichkeit der Prosa wenigstens ventiliert, so hätte er auch dafür auf Holberg als einen theoretischen Vorläufer hinweisen können. Aus all diesen Übereinstimmungen mögen wir ersehen, wie wenig bedeutsam die Meinungsäußerungen einzelner historischer Individuen, wie ausgebreitet andrerseits solche Meinungen als Zeitstrebungen sind. Aus allem geht klar hervor, Holberg ist in seinen theoretischen Überzeugungen durchaus Gottschedianer. Als solcher wählt er auch das Milieu seiner Lustspiele nach dem Prinzip der sozialen Fallhöhe, die von jeher zwischen der Tragödie und Komödie bestanden hat und von den Rationalisten der damaligen Zeit in Ehrfurcht vor den herrschenden Klassen erst recht gefordert wurde.

Doch hier offenbart sich der Dichter in Holberg und drückt den Rationalisten an die Wand. Er erobert der Komödie eine neue Menschenklasse: den Kleinbürger und Bauern. Gelegentlich waren diese auch früher schon in der Komödie erschienen, abgesehen von ihrer satirischen Verspottung, so in Gryphius' „Geliebter Dornrose". Doch sie

als Klasse für den Humor der Komödie gewonnen zu haben, ist das Verdienst Holbergs. Das ist das Zeichen des wahren Dichters, daß er neue Ausblicke eröffnet, die uns, sobald sie eröffnet sind, als selbstverständlich erscheinen. Darin, daß er uns die Augen öffnet für die Leiden und Freuden des Kleinbürgerstandes, daß wir diesen in seinen Eitelkeiten und allem Menschlichen und Allzumenschlichen lachend beobachten, liegt Holbergs Beliebtheit begründet. Der Dichter Holberg hatte instinktiv das Milieu gefunden, das dem rationalistischen Denker Gottsched versagt blieb. Während dieser daher an der Oberfläche von Sittenschilderung haften blieb, drang jener zum Kerne des Menschlichen vor. Gewaltige Leidenschaften darzustellen, ist ihm nicht gegeben, aber ohne Bitterkeit menschlich Lächerliches körperlich uns vor Augen zu führen, ist seine Kunst.

Allerdings ist er noch weit entfernt von der Menschengestaltung eines Shakespeare, der das Individuum an den letzten Wurzeln erfaßt, wo Physisches und Psychisches sich verschlingen wie in Falstaff, Percy, Othello, Richard III. Holberg zeichnet uns keine psychologisch komplizierten Charaktere. Doch während der sogenannte moralische Charakter der Gottschedschen Komödie eine einzelne Eigenschaft ist, die dem Darzustellenden äußerlich übergeworfen wird wie ein Maskenkleid, sei es nun Domino oder Pierrot, sind die Charaktere Holbergs aus dem Innern heraus gesehen. Auch bei ihnen ist eine einzelne Eigenschaft die Grundlage der Darstellung, aber da sie nicht konventionellen Maschinen äußerlich aufgeklebt ist, sondern von innen her die ganze Konstruktion bestimmt, so gibt sie uns den Eindruck der Individualität. Es sind grobschlächtige, primitive Menschen, aber es sind Menschen und keine farblosen Puppen. Wenn sie auch auf Grund einer einzelnen Eigenschaft aufgebaut sind, so sind sie doch von innen heraus aufgebaut. Das ist das Neue, das Dichterische. Damit aber ergeben sich von selbst neben der Haupteigenschaft kleinere Züge, die dem dargestellten Charakter den belebenden Kontur geben. An die Stelle flächiger Zeichnung tritt körperliche Gestaltung. Ausarbeitung der Figuren, feine Modellierung gar, fehlen allerdings. Das allgemeine Urteil des verdienstvollen Holbergbiographen Prutz, daß Holbergs Gestalten „leibhaftige Wesen von Fleisch und Blut, mit ausgeprägtem, individuellem Charakter" seien, übertreibt. Sie streifen ihre Herkunft aus den komischen Maskentypen doch nicht so völlig ab, daß wir in ihnen vollendete charakteristische Individuation zu erkennen vermöchten. Der Stil erinnert an derbe Holzschnittmanier. Gerade deshalb aber ist er dem Wesen der dargestellten Kleinbürgertypen entsprechend, er wird als wahr empfunden und nicht als gekünstelt.

Und dies, trotzdem die Stilmittel zum großen Teil der Possenüberlieferung entstammen, wie sie ihren Niederschlag in Gherardis „Théâtre italien" gefunden hat. Ja, gerade daß Holberg zu den Mitteln

der Stegreifposse greift, läßt die Aufmachung seiner Kleinbürgerkomödien als stilecht wirken. Die steife Konvention des Rokoko ist durchbrochen, Naturwahrheit schaut uns entgegen. Seine Hauptstoffquelle ist Gherardi, außerdem vor allem der derbkomische Plautus, der ihm viel artverwandter ist als Terenz. Seine Stärke liegt auf dem Gebiete des bis zum Grotesken gesteigerten Derbkomischen. Sein wirkungsvoller Kunstcharakter ist seine Volkstümlichkeit, die echt genug sprudelt, um die überlieferten Maskentypen der commedia dell'arte lebendigen Individuen in ihrer Wirkung anzugleichen. In Holberg lebt bestes Mimusgut auf. Es gereicht ihm nicht zum Nachteil, daß er wie Aristophanes der Verfechter guter alter Sitte ist, daß er seine komische Darstellung auf konservative Gesinnung aufbaut, auf den Glauben an das Bestehende und Althergebrachte. Und ebensowenig wie der Grieche verdient er den Vorwurf der Sittenlosigkeit, wenn er diesem Glauben in kräftigsten Worten Ausdruck verleiht.

Auch seine Sprache ist, fern aller Künstelei, seinem Darstellungsstil in ihrer Natürlichkeit durchaus angemessen. Wie Weise, so verwendet auch Holberg bewußt das Stilmittel der Wortkomik, indem er die Rede mit den saftigsten Ausdrücken pfeffert. Dieses volkstümliche Element der Lustspielsprache liegt ihm natürlich nahe. Aber bei aller Derbheit des Ausdrucks, bei allen geschlechtlichen Eindeutigkeiten befinden wir uns bei ihm doch nie in der stickigen Atmosphäre der Lüsternheit. Somit führt er in die Gottschedsche Komödie einen frischen Luftzug derber Volkstümlichkeit. Der gute Kern der Harlekinspossen kehrt mit ihm auf die deutsche Bühne zurück, gerufen durch Gottsched, nachdem diese eben von dem gestrengen Regelsüchtigen verbannt worden waren. Darin liegt die Mission Holbergs für die Entwicklung des deutschen Lustspiels. Er öffnet der Volkstümlichkeit wieder die eben verschlossene Türe. Dadurch durchbricht er auch die engen Grenzen des Stoffkreises, in den nur Nachahmungen lasterhafter Handlungen zugelassen waren. Sie werden erweitert, um alles Lächerliche aufzunehmen, neben dem moralischen Endzweck gewinnt das komische Endziel größere Bedeutung.

g) Originalkomödien.

aa) Frau Gottsched.

Zunächst ist bei den Originalwerken deutscher Lustspielkunst wenig von dem Wandel zu bemerken. Wohl werden mit Vorliebe Motive und Situationen aus Holbergs Komödien entlehnt, doch gerade für das Dichterische darin hat der Gottschedkreis wenig Verständnis, und wenn er es schon gehabt hätte, so hatte er nicht die unbekümmerte Kraft, es in eigener Lustspielkunst wieder aufleben zu lassen. Die aus Holberg entlehnten Züge sind äußere Intrigen, lächerliche Cha-

rakter- und Gebarenseigenheiten und vor allem Lazzi, die an sich traditionell-typisch auch anderen Quellen, wie etwa dem „théâtre italien", Stranitzkys „Ollapotrida" u. dgl., entstammen könnten. Nur die Tatsache, daß diese Possenelemente trotz aller theoretischen Abwehr in der Gottschedschen Komödie Eingang fanden, darf mit auf Holbergs Vorbild zurückgeführt werden, das um so eher anerkannt wurde, als der Däne sich in der äußeren Form doch durchaus als gesinnungsverwandter Rationalist bekannte. Die rationalistische Forderung der Lehrhaftigkeit verhinderte den Durchbruch einer freien, in sich selbst genügsamen lustigen Posse.

Diese Lehrhaftigkeit wird derart verflacht, daß längst nicht mehr Charaktereigenschaften in ihrem sittlichen Wert oder Unwert vorgeführt werden, sondern Umgangs-, Betragenseigenschaften. Nicht Sittlichkeit, sondern Sitten bilden in seichter Aufmachung die Probleme der Originallustspiele. Dies zeigt sich an den Originalen der Frau Gottsched. Schon die Benennung „Original" ist zu weitgehend. Im Grunde sind die Lustspiele der Gottschedin nichts weiter als freie Bearbeitungen eines oder mehrerer fremder Vorbilder auf Grund äußerlicher deutscher Verhältnisse. Ihr erstes „Original": „Die ungleiche Heirat", im IV. Bande der „Deutschen Schaubühne" abgedruckt, ist im Stofflichen wesentlich Molière verpflichtet und illustriert die wichtige Lehre, daß man nicht über oder unter seinem Stande heiraten solle.

Molière hatte den uralten Possenstoff der listenreichen Ehebrecherin vertieft zur Komödie des betrogenen Ehemanns. Heute mutet uns das Geschick George Dandins tragisch an. Frau Gottsched greift dieses Thema auf, doch in ihrer Bearbeitung verliert es wohl den Possencharakter, gewinnt aber nicht die tragische Vertiefung; ihre Wirkung ist die Langeweile. Gottsched behauptet in der Vorrede, unter Verleugnung des Molièreschen Vorbildes, seine Frau habe sich „mehr die edle Art der Lustspiele des Hrn. Destouches, als die niedrigen molièrischen Comödien zum Muster genommen", und sicherlich darf die Moralisierung eher auf Kosten des Vertreters der comédie sérieuse als auf die Molières gerechnet werden. Daß der Verfasserin der „George Dandin" wohl bekannt war, zeigt schon die Übernahme des Herrn v. Sotenville in ihr nächstes Stück „Die Hausfranzösin oder die Mamsell".

Darin verflacht die Gottschedin die lustige Posse von Holbergs „Jean de France". Wiederum verschweigt Gottsched in der Vorrede das ihm wohlbekannte, in seiner „Schaubühne" sogar schon abgedruckte dänische Muster, obwohl sogar einzelne Witze daraus übernommen werden. Einiges ist ja auch anderen Vorlagen entnommen, wie etwa das Däfftle-Motiv aus Christian Reuter. Auch diesmal ist das Stück nichts weiter als die platte Illustrierung eines Lehrsatzes: „Man wird vielleicht daraus das große Übel einigermaßen einsehen lernen, das die seit fünfzig bis sechzig Jahren in

Deutschland eingerissene französische Kinderzucht gestiftet hat". Man kann schon aus dieser Absicht auf die grenzenlose Langeweile des Stückes schließen. Lessing hatte im 26. Stücke seiner Hamburgischen Dramaturgie über seine Aufführung zu berichten und schreibt: „Die Hausfranzösin ist ganz und gar nichts. Noch weniger, als nichts: denn sie ist nicht allein niedrig, und platt, und kalt, sondern noch obendrein schmutzig, ekel, und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug hat schreiben können. Ich will hoffen, daß man mir den Beweis von diesem allen schenken wird".

Voran stellte Lessing den Satz: „Das Testament, von ebenderselben Verfasserin, ist noch so etwas". Dies ist das dritte, im 6. Band der „Schaubühne" erschienene Originallustspiel der Frau Gottsched. Lessings relativ günstigeres Urteil ist wohl die Anerkennung, daß hier so etwas wie Charakterkomödie versucht wird. Die Possenelemente, von denen vor allem in der „Hausfranzösin" nach derbster Harlekinmanier starker Gebrauch gemacht wird, sind in den Hintergrund gedrängt, die typischen Dienermasken verschwinden, schon sind in der Schilderung der Erbtante Ansätze zu individuellem, nicht nur moralischem Charakter vorhanden. Dennoch aber bleibt die Gestaltung an der Oberfläche haften, eingespannt in die Regelmäßigkeit der fünf Akte mit Orts- und Zeiteinheit und ausgedrückt in einer platten, durchaus unindividuellen, ins Breite gezogenen, konventionellen Sprache. Mag auch der Heiratsschluß unerwartet kommen, über dem Ganzen schwebt doch die gewohnte Langeweile. Was dem Stück geschichtliche Bedeutung gibt, ist die Neigung zum Rührenden, wie es dann bei Gellert stärkste Ausbildung finden sollte. Ein frischer Einakter als literarische Satire pro domo der „Schaubühne" beschließt die Tätigkeit von Gottscheds geschickter Freundin („Herr Witzling").

Unstreitig hatte sie mehr Begabung für die Komödie als ihr gestrenger Gemahl. Der Anfang in der „Pietisterey" verhieß Besseres, als sich später entfaltete. Feinheiten der Motive und der Sprache ihrer Vorbilder vergröbert sie, Charaktere verflacht sie, Ideen verrationalisiert sie in platte Nützlichkeitslehren. Sie hat Sinn für das Derb-Possenhafte und darf ihrer Neigung nicht nachgeben. Gerade dadurch aber wirkt bei ihr viel übernommenes Possengut um so widerlicher, daß es mit dem Mäntelchen der Moral umhängt wird. Ihre Komödien sind typisch für die Durchschnittsproduktion ihrer Zeit; für uns Heutige sind sie sämtlich ungenießbar bis auf die Dialektszene in der „Pietisterey".

bb) Quistorp.

In der „Deutschen Schaubühne" sind außerdem noch vier weitere Originallustspiele und ein Nachspiel enthalten. Joh. Theodor Quistorp ist der Verfasser von zwei Komödien: „Der Bock im Processe"

und „Der Hypochondrist", und von dem Nachspiel „Die Austern". Quistorp verfügt noch nicht einmal über das bescheidene Maß von Theaterinstinkt, das die Gottschedin unleugbar besitzt. „Der Bock im Processe", angeregt durch Racine's „Plaideurs", ist zwar an sich eine komische Idee, doch so langatmig ausgesponnen, in seiner auf komische Wirkung berechneten, seitenlangen knifflig-juristischen Terminologie so durchaus untheatralisch, daß wir füglich von einer Besprechung absehen können. Quistorp ist ein Sudler, wie ihn Erich Schmidt bezeichnet, und ein Pedant dazu, dem es auch nichts hilft, wenn er gelegentlich seine Zuflucht zu uralten Pickelheringsmotiven nimmt.

Das Nachspiel hat allenfalls noch historisches Interesse, da es ein spätes Glied der noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden und im 17. Jahrhundert sehr beliebten Komödien vom Studentenleben ist. Für die Beliebtheit dieses Genres zeugt, daß noch Lessing komische Motive J. G. Schochs „Comoedia vom Studentenleben" (Leipzig 1657) entnommen hat. Sie waren, wie auch Quistorps „Austern" beweisen, von jeher ein Tummelplatz des Pickelherings, der gewöhnlich in der Rolle des gefräßigen, dummschlauen, verprügelten Studentendieners auftritt. Bemerkenswert ist bei Quistorp, als unbedingtem Anhänger Gottscheds, der breite Raum, den die Hanswurstlazzi in seinen Stücken einnehmen. Sonst aber hält er sich durchaus an Gottscheds Regeln flacher rationalistischer Komödien. Dazu ist in der „Schaubühne" auch das Lustspiel „Der Unempfindliche" von Uhlich zu zählen, der, als Übersetzer, sich wohl mehr Gewandtheit in sprachlichem Ausdruck und, als Mitglied der Neuberschen Schauspielergesellschaft, mehr Sinn für Theaterpraxis hätte aneignen können.

cc) Hinrich Borkenstein: „Der Bookesbeutel".

Gottsched rühmt in der Vorrede von Quistorp besonders, wohl weil er sonst nichts Rühmenswertes aufzutreiben weiß, daß er Niedersachse sei. In Niedersachsen, vor allem in Hamburg, lebte eine tüchtige dramatische Tradition. Ich erinnere an Rist, an Rollenhagen. Der Grundcharakter niedersächsischer Dramatik war von jeher der Realismus. Deshalb war auch die realistische Harlekinsposse aus Hamburg viel weniger zu vertreiben als aus dem französierten Leipzig. Noch 1740 wurde in zahlreichen Vorstellungen der Müllerschen Truppe in Hamburg dem niedrigsten Harlekinsgeschmack des Publikums gefröhnt. Und wenn auch Schönemann mit seiner Truppe etwas höhere Auffassungen von Theaterkultur betätigte, dem Publikum war doch nur dadurch beizukommen, daß an Stelle der traditionellen Posse ein ebenso wirkungskräftiges Genre, wenn auch von höherer künstlerischer Eigenart, geboten wurde. Dies geschah 1741 durch Hinrich Borkenstein in seinem „Bookesbeutel", der die überaus glückliche Geburt der Hamburger Lokalposse bedeutet.

„Der Bookesbeutel" ist, wie sein Name andeutet, eines der damals häufigen Stücke, die einen Schlendrian, althergebrachten Brauch in seiner blinden Unbelehrbarkeit persiflieren wollen, indem sie sein verstocktes Hinterwäldlertum in Gegensatz stellen zu den Sitten und Gebräuchen einer neuen, verfeinerten Zeit und aus diesem Kontrast die Komik entstehen lassen. „Der Bookesbeutel", der zahlreiche Nachahmungen erlebte, ist das beste Stück seiner Gattung. Hierin sehen wir den ersten bedeutsamen Einfluß, den Holbergs Komödien auf die Entwicklung des deutschen Lustspiels ausübten. Wieder erleben wir dasselbe Verhältnis zu Gottsched, wie wir es bei Holberg gewahrten. In der äußeren Regelhaftigkeit, der Prosadiktion, der lehrhaften Absicht, der theoretischen Abkehr vom Harlekin stimmt Borkenstein durchaus mit dem rationalistischen Gesetzgeber überein. Aber sein Sinn für drastische Komik, für realistische Schilderung des Bürgerstandes ist so stark ausgeprägt, daß, wo Gottsched und seinesgleichen nur blutlose Schemen langweilige Witze und Zweideutigkeiten sprechen lassen, im Bookesbeutel urwüchsige Natur in grober, aber überzeugender Wahrhaftigkeit uns gegenübersteht. Auch Borkenstein bleibt ein Kind seiner Zeit. So wenig wie Holberg bringt er es zu vertiefter psychologischer Charakteristik. Ja, seine Personen sind weit einseitigere, durch ihre Namen bezeichnete „moralische" Charaktere als die des Dänen. Dieser ist ein Dichter, Borkenstein ein scharfer Beobachter mit angeborenem Sinn für komische Sitten und Situationen. Sein freier, etwas behäbiger Humor nimmt seiner Satire den Stachel. Wohl ist seine Ausdrucksweise oft stark gepfeffert, doch einmal entspricht dies dem naturalistischen Darstellungsstil des Ganzen, zum andern ist die damalige Zeit vom Pickelhering her ganz anderes gewöhnt als wir heute. Wenn Grobian im Bookesbeutel die kultivierte Leipzigerin zu deren Entsetzen als „das Mensch" anredet, so tut er 1741 nichts anderes, als 1732 noch der König von Preußen in einem Brief über die Braut des Kronprinzen lobenswert schreibt: „Sie ist ein gottesfürchtiges Mensch". Für uns Moderne wirkt natürlich die Technik allzu naiv, als daß wir an eine Wiederbelebung der Posse denken könnten. Aber für den Literarhistoriker bietet sie in dem seichten Gewässer Gottschedscher Lustspielkunst einen frisch sprudelnden, lebendigen Quell. Jedenfalls haben die bis in die Gegenwart beliebten Hamburger Lokalpossen in Borkensteins „Bookesbeutel" den würdigsten Urahn. Er arbeitet mit im Volksstück stets beliebten Kontrastmitteln, indem er der Kultur ihr Gegenstück vorhält, allerdings noch nicht Natur als wertvolle Ursprünglichkeit — die Zeit Rousseaus ist noch nicht gekommen —, sondern als Unbildung, Natur nicht in positiver, sondern negativer Wertung. Deshalb ist auch der Naiventypus, den er in Susanna zeichnet, gegenüber der Kulturvertreterin Carolina durchaus unsympathisch gehalten.

dd) Johann Christian Krüger.

Als Hamburger Stück wirkt auch „Der Bauer mit der Erbschaft", obwohl es nur eine Übersetzung aus dem Französischen und der Übersetzer zudem nicht geborener Hamburger, sondern Berliner ist: Johann Christian Krüger (1722—1750). Das Original ist »L'héritier de village« von Marivaux. Im Gegensatz zu Destouches, der unter dem Einfluß der englischen Moralisten in Frankreich die comédie sérieuse einführte, ist Marivaux stets der comédie gaie treu geblieben. Ihr Witz, ihre frohe Heiterkeit bewährt sich auch in diesem Einakter, über den Lessing im 28. Stück der Hamburgischen Dramaturgie Worte lobendster Kritik findet: „Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkischste Satyre, lassen uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen; und die naive Bauernsprache gibt Allem eine ganz eigene Würze". Diese naive Bauernsprache ist das Hamburger Platt. Wieder bewährt sich der Realismus als fördernder Kunststil für die deutsche Komödie. Für die Entwicklung des deutschen Lustspiels ist es sehr zu bedauern, daß die comédie gaie eines Marivaux auf der deutschen Bühne von der comédie sérieuse des Destouches und schließlich von der comédie larmoyante des Nivelle de la Chaussée verdrängt wurde.

Diese Entwicklung geht wesentlich auf englischen Einfluß zurück. Die englischen Moralisten unter ihren Führern Addison und Steele hatten in ihren Zeitschriften sich die Beobachtung des Moralischen im Einzelmenschen und in der Gesellschaft als Ziel gesteckt. In der dem I. Bande des Spectator vorgestellten Dedikation (ich zitiere aus einer späteren Auflage von 1753) schreiben sie: Das Werk „endeavours to cultivate and polish human life, by promoting virtue and knowledge, and by recommending whatsoever may be either useful or ornamental to society". Privates und öffentliches Leben, vor allem das Familienleben des mittleren Bürgerstandes bildet den Gegenstand der Beobachtung, Kritik und Belehrung. Dazu wird die Hilfe der Komödie mit herangezogen oder wenigstens das lehrhafte Nützlichkeitsziel der Komödie auf die in den moralischen Wochenschriften behandelten Eigenschaften und Verhältnisse gerichtet. Dieser Anregung folgend hatte Destouches die ernsthafte Komödie in Frankreich begründet.

Da Gottsched ihn vor allen andern seinen Anhängern als Vorbild anpries und zudem die Verbreitung moralischer Wochenschriften aufs tätigste förderte, so gab er selbst die Veranlassung, daß die deutsche Komödie von ihrem durch ihn festgesetzten Ziel der Nachahmung lasterhafter Handlungen abwich und auch die Nachahmung tugendhafter Handlungen mit in ihren Wirkungskreis einbezog. Dies hatte bereits in freundlicher Diskussion mit Gottsched der Annaberger Rektor Adam Daniel Richter gefordert, indem er dessen Komödiendefinition seine eigene gegenüberstellte als „eine Nachahmung einer moralischen Handlung, die durch ihr natürliches

Wesen die Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen soll". Holberg hatte, wie wir oben bemerkt haben, in umgekehrter Reihenfolge auf das Lächerliche den Hauptton gelegt und ihm dann erst das Moralische beigesellt. Der Niederschlag beider Entwicklungsreihen in dem deutschen Lustspiele bedeutet dementsprechend eine Fortentwicklung von Gottsched weg. Die Vertreter der damit erreichten neuen Lustspielstufe fühlen sich daher mehr und mehr in Gegensatz zu Gottsched, ihrem Ausgangspunkte, gedrängt.

Ursprünglich sind sie seine Anhänger. Da er sich aber, mit zunehmendem Alter und je mehr sich seit dem Beginn des fünften Jahrzehnts die Angriffe gegen ihn häuften, immer mehr auf seine Regeln versteifte, so mußte er gerade die besten seiner Anhänger mehr und mehr von sich abdrängen. Der erste sichtbare Ausdruck dieser Sezession war die Gründung der „Bremer Beiträge". Unter den Teilnehmern daran sind für die Geschichte des deutschen Lustspiels die wichtigsten: Johann Elias Schlegel und Christian Fürchtegott Gellert. Den Übergang zu diesen bildet der Übersetzer jenes wirkungsvollen Bauernschwanks „Der Bauer mit der Erbschaft": Johann Christian Krüger.

Der ursprüngliche Theologe ging 1742 zur Schönemannschen Schauspieltruppe und erwarb sich dort eine beträchtliche Kenntnis der Theaterpraxis. Diese verwertete er in seinen eigenen Lustspielen, die er als Theaterdichter verfaßte. Bezeichnend sind die zahlreichen Bühnenanweisungen für die Schauspieler in seinen Stücken. Ebenfalls als Theaterdichter hatte er die Aufgabe, Übersetzungen ausländischer Stücke anzufertigen. Es ist für seine Neigung charakteristisch, daß er sich dazu den Hauptvertreter der comédie gaie aussuchte: Marivaux. Da er selbständiges Talent mit ausgebreiteter Kenntnis und Erfahrung verband, so konnte er sich auf die Dauer dem Gottschedschen Regelzwange nicht fügen. Er löste sich allmählich von ihm und suchte das Lager der Bremer Beiträger. Sein Biograph weist auf seine geschickte Technik logischer Handlungsführung hin, die ihn nicht nur vorteilhaft von Gellert unterscheidet, sondern ihn selbst Johann Elias Schlegel überlegen zeigt. Sein erstes Lustspiel „Die Geistlichen auf dem Lande" (1743) dürfte durch persönliche Erfahrungen des Hallenser Theologiebeflissenen befruchtet sein. Ein Vorbild satirischer Verspottung des Pietismus lag ihm in der Gottschedin „Pietisterey" nahe, und weiter stand ihm Pate das unübertreffliche Meisterstück jeden Muckertums: Molières „Tartuffe". Im allgemeinen hält er sich strenge an die Gottschedschen Regeln. Auch ihm ist die Komödie die Nachahmung einer lasterhaften Handlung. Schon ist aber die heilige Fünfzahl der Akte verlassen, und es darf wohl auf das Vorbild seines Lieblings Marivaux zurückgeführt werden, wenn er zum Heile der Handlungsführung diese in drei Akten sich abwickeln läßt. Der Einfluß des Marivaux macht sich auch geltend in der Be-

tonung der Liebesintrige, wodurch der Satire entschieden reichere Färbung verliehen wird. Sicher ist Krüger eine ursprüngliche Lust am Komischen eigen, die ihn auch die comédie gaie der sérieuse vorziehen ließ. Aber es dürfte doch wesentlich ein Zugeständnis an die Bühne sein, für die er als Theaterdichter verpflichtet war, wenn er, die derbe Komik Holbergs nutzend, in der Bedientenrolle des Peter die alte Harlekinsfigur wieder aufleben läßt.

Krügers nächstes Lustspiel „Die Candidaten" (1747) steht äußerlich den Forderungen Gottscheds eher noch näher. Der Harlekinsbediente ist verschwunden, die regelmäßige Aktzahl eingehalten. Seiner Übertreibungslust in der Satire des ersten Lustspiels legt der Verfasser hier Zügel an. Aber wiederum bewährt sich sein Talent zum Niedrig-Komischen, das schon Lessing ihm zuerkennt. Christinchen etwa ist die längst in Harlekinspossen traditionelle Figur, die heiratet, um den reichen Gemahl um so besser schröpfen zu können. Der Untertitel der Komödie: „Die Mittel zu einem Amt zu gelangen" zeigt bereits die Richtung der Intrige; es ist ein Intrigenspiel, das mit Christian Weises „Bäuerischem Machiavell" zu vergleichen ist. Dadurch aber trennt er sich innerlich von dem Gottschedschen Vorbild. Was er an Charakteristik einfügt, ist nicht mehr die einseitig-moralische Fixierung, sondern sind verheißungsvolle Versuche zur individuellen Verlebendigung. Wenn auch die dem Theologen vertraute Zeitneigung zum Sentimental-Rührsamen seine Ansätze wieder durchkreuzt, so liegt doch unter dem Firnis des Tugendhaften in der Gestalt des Hermann lebendig Geschautes, mag sein Selbsterlebtes. Die romanhafte Verwicklung mit Verwandtenentdeckung, verbunden mit reichlicher Rührseligkeit, deutet bereits auf den Engländer Richardson hin, der später die deutschen Gemüter so beherrschen sollte. Wie ein hellhöriger Journalist scheint der Theaterdichter die Stimmung der Zeit zu wittern.

Gellert hat bereits seine Wirksamkeit entfaltet. Hermann und Caroline erweisen sich beide als typische Figuren der Rührkomödie, Hermann schon durch seinen Grundsatz „Weh dem, der lügt", Caroline sowohl durch ihr romanhaftes Geschick als durch ihre edle Haltung, mit der sie trotz ihres unerwartet entdeckten Adels und Reichtums am treuen Verlobten festhält: „Ihr Herz ist mehr als Adel und Reichtum". Wir vermeinen Gellerts Frauenideale zu hören, denen auch ohne weiteres jenes Wort Carolinens in den Mund gelegt werden könnte: „Was uns an äußerlichem Glücke abgeht, müssen wir uns durch das Glück einer zärtlichen und tugendhaften Liebe ersetzen". Bereits der Bearbeiter des Stückes W. C. S. Mylius erkennt 1783, daß Krüger diese „edlen und ernsthaften Karaktere" hatte „warm und rührend" machen wollen. Element der Rührkomödie ist ja auch das stark betonte bürgerliche Selbstbewußtsein. In der unbedeutenden einaktigen, Johann Adolf Schlegel ausschreibenden, im Problem dem

„Bauer mit der Erbschaft" ähnlichen gereimten Posse „Herzog Michel", die durch das ganze Jahrhundert hindurch billige Beliebtheit bewahrte, fehlen diese Rührelemente natürlich.

„Der blinde Ehemann" endlich, wahrscheinlich von 1749, zeigt eine weitere Stufe der Entwicklung. Der Realismus der Gottschedschen Komödie ist durchbrochen; Phantastik dringt in das Reich des Rationalismus. Das viele Jahrhunderte alte Gesetz von der sozialen Fallhöhe der Komödie hat seine Geltung verloren, insofern als ein leibhaftiger Prinz und gar eine leibhaftige Fee in der Komödie auftreten. Auch hier dürfte das Motiv zur Neuerung bei Krüger die Rücksicht auf die Bühnenwirkung sein. Aber gerade darin sehen wir nicht zuletzt Krügers geschichtliche Wirkung. Gottsched hatte die Herrschaft des Theaters gebrochen. Aber obwohl er seine Reform in Zusammenarbeit mit Fachleuten des Theaters durchführte, bedingte der strenge Rationalismus seiner dramatischen Regeln doch auch wieder eine Loslösung des Literaturdramas von der Bühne, da seine Komödie im Gedanklichen versandete. Gottsched schlägt sich mit seinen eigenen Waffen. Krüger eröffnete der Komödie nun wieder neue Gebiete, worin eine stärkere Beteiligung des Theaters ermöglicht war. Gewiß ist Krüger nicht durch theoretische Erwägungen dazugekommen, sondern einerseits, wie erwähnt, durch praktische Theatererfahrungen, andererseits durch fremdes Vorbild. Unzweifelhaft hat, außer Marivaux' „Überraschung der Liebe" und „Sklaveninsel", das durch verschiedene Übersetzungen in Deutschland gut bekannte „Orakel" von Saint-Foix ihn beeinflußt. Die gedankenblasse Komödie erhielt dadurch lebhaftere Farbe, wenn es auch vorerst noch Theaterschminke war.

In derselben Richtung wirkt seine Einführung eines neuen Bediententypus in die Komödie. Schon vor Romanus, dem Verfasser des „Crispin als Vater", hat Krüger die Figur des französischen Crispin in die deutsche Literatur eingeführt. Er verschmilzt den Crispin, wie er nach Flögel-Ebeling — darin C. H. Schmids Schreiben über die Leipziger Bühne von 1770 folgend — seine Entstehung Raimond Poisson verdankt, mit dem lustigen Naturburschen des Marivaux und gibt der deutschen Komödie eine neue Abart des Bedienten-Vertrauten. Auch dieser ist natürlich ein Abkömmling Harlekins.

Deutlich erkennen wir aus all diesen Neuerungen, daß Krüger allmählich von Gottsched abgerückt ist. Und nicht nur in seiner Komödienpraxis, auch theoretisch tritt er für größere Freiheit in der Regelmäßigkeit des Lustspiels ein, wobei er auch wieder sich von seinen Theatererfahrungen und von fremden Vorbildern, besonders Marivaux, leiten läßt. Bedeutsam ist, daß Krüger, wie sein Vorbild, nicht nur gemäß Gottscheds Lustspieltheorie lasterhafte Handlungen verspottet, sondern die Tugend einer standhaften Frau triumphieren läßt und dadurch wiederum, wie schon in den „Candidaten", ein wesentliches Element der Rührkomödie einbezieht. Der

Praxis der Rührkomödie, wie sie von Gellert geübt wurde, entspricht es ja auch, wenn Krüger im Gegensatz zu Gottsched den Monolog wieder stärker benutzt, vor allem in den „Candidaten".

3. JOHANN ELIAS SCHLEGEL.

a) Komödientheorie.

Krüger erklärt sich nicht ausdrücklich als Gegner Gottscheds. Er gehört auch nicht offiziell zu dem Lager der Bremer Beiträger, die von Haus aus ja ebenfalls weniger ausgesprochene Gegner Gottscheds sind, als Neutrale in dem Kampf literarischer Meinungen. Ihr Hauptvertreter des Lustspiels ist Johann Elias Schlegel (1719—1752). Auch er hat sich durch Übersetzungen Kenntnisse erworben; gerade den von Krüger genutzten Saint-Foix übertrug er ins Deutsche. Doch weniger seine Lustspielpraxis als seine Lustspieltheorie mußte ihn zum Gegner Gottscheds machen.

Der grundsätzliche Unterschied zwischen der Theorie beider besteht darin, daß Gottsched das Drama seinen vorgefaßten Regeln anpaßt, während Schlegel die Regel aus dem Drama herausholt. Johann Elias Schlegel sucht ins Innere, ins Wesen des Dramas einzudringen, er geht der inneren Form nach, wenn jener an der äußeren haften bleibt. Gottscheds Werkzeug ist der Verstand, Schlegels das Herz. Mit vollem Bewußtsein stellt er das Herz als Organ des Fühlens in den Vordergrund zur Aufnahme von Kunsteindrücken. Bei aller Anerkennung der historischen Tat, die darin liegt, dürfen wir aber auch nicht vergessen, daß darin die Zeitstimmung zum Ausdruck kommt, die allmählich von der nüchtern-rationalistischen Weltbetrachtung zur Epoche der Empfindsamkeit sich gewandelt hatte. Schlegel ist ihr Vertreter in seiner Kunstanschauung. Grundlage des Erlebens eines Dramas ist ihm das Mitleben, das Mitleiden und Mitfreuen mit dem Helden, die Sympathie. „Nichts ist geschickter, die Zuschauer in der Aufmerksamkeit zu erhalten, nichts thut hierinnen eine so ungemeine Wirkung, als wenn man in die Handlung eine Person von einem solchen Charakter einflicht, daß der Zuschauer sie lieb gewinnt, daß er für sie leidet und wünschet . . . Denn nie kann man zuverlässiger von der Aufmerksamkeit des Zuschauers versichert seyn, als wenn sein Herz an der Handlung Antheil nimmt". (Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters 1747.) Darin liegt der Grund, aus dem Schlegel die Harlekinaden und Possen ablehnt. Es genügt ihm nicht, daß die Komödie nur Lachen erregt. So sehr es ihre Absicht und Bestimmung ist, Lachen zu erwecken, „muß sie doch alle Zeit mit Erregung einiger Leidenschaften vermischt seyn". Schlegel ist der erste deutsche Theoretiker, der die heute so triviale Entdeckung machte, daß in Sachen der Kunst das Fühlen vor dem Denken

komme. Nicht logische Beweisführung, sondern sinnliche Beeindruckung fordert er vom Kunstwerk.

Deshalb gibt er auch die äußere Übereinstimmung mit der Natur, das naturalistische Prinzip der Wahrscheinlichkeit, das Grundgesetz Gottschedscher Theorie, gern preis, wenn er nur die innere Wahrscheinlichkeit, die ihren eigenen Kausalnexus in sich trägt, dafür eintauscht. Bereits 1741 schreibt er eine „Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse", denn, folgert er, „wie kann man diese Unähnlichkeit tadeln; da sie allein fähig ist, uns die Neugierigkeit zu belohnen, derentwegen wir eine Satyre lesen, oder den Schauplatz besuchen, da wir, wenn entweder die Comödie dem gemeinen Leben, oder das gemeine Leben der Comödie vollkommen ähnlich seyn sollte, entweder in der Comödie einschlafen, oder im gemeinen Leben uns beständig aus dem Athem lachen müßten; kurz da wir das Vergnügen, das wir daraus schöpfen, nicht genießen könnten, wenn der Comödienschreiber von dem Wahren nicht ein wenig abgewichen wäre". Er rechtfertigt also die Unähnlichkeit der Nachahmung mit dem von der Komödie bezweckten Vergnügen.

Darin liegt aber wieder ein grundsätzlicher Gegensatz zu Gottsched. Seine Kunstanschauung ist nicht mehr von moralischer Teleologie bestimmt, sondern von ästhetischer; nicht mehr die moralische Lehrhaftigkeit ist der Endzweck der Komödie, sondern das zu erregende Vergnügen. In den bemerkenswerten „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" von 1747 betont er mit aller Entschiedenheit das Vergnügen als den Hauptzweck des Theaters. („In der That hat das Theater nicht nöthig, eine andere Absicht vorzugeben, als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergetzen.) Wenn es lehrt, so thut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal voraus verkündigt, daß er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet, und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sey. Es ist genug, wenn der Poet weis, daß er in seinem Werke Gelegenheit hat, der Sittenlehre Dienste zu thun. Und der dramatische Poet hat diese Gelegenheit, besonders durch eine genaue und feine Abschilderung der Gemüther und Leidenschaften. Die Kenntniß des Menschen macht einen sehr wichtigen Teil der Sittenlehre aus. Diese Kenntniß besteht größtenteils in der Kenntniß der Charaktere und Leidenschaften. Das Theater ist ein Bild von beyden".

Wir vermögen aus diesen Worten sogar noch weiter zu folgern, daß Schlegel überhaupt die teleologische Bestimmung des Kunstwerkes ablehnt, daß er sich zur ästhetischen Immanenz bekennt. Diesem Grundsatz hat er schon klaren Ausdruck verliehen in der „Abhandlung von der Nachahmung", die er 1742 und 1743 in den „Beyträgen zur critischen Historie" und 1745 im „Neuen Bücher-

saal der schönen Wissenschaften und freyen Künste" abdruckt. Dort lesen wir in §§ 17 und 19: „Alles Vergnügen gehört zu den Sachen, die man um ihrer selbst willen sucht ... Alles Vergnügen also, das aus dem Wesen einer Sache fließt, hat die Vermuthung für sich, daß es der Endzweck derselben Sache sey ... Man giebt sonst zum Endzwecke der Dichtkunst zwey Dinge zugleich an, nämlich Vergnügen und Unterrichten ... Wenn wir aber fragen, welches von beyden der Hauptzweck sey: so mögen die strengsten Sittenlehrer sauer sehen, wie sie wollen, ich muß gestehen, daß das Vergnügen dem Unterrichten vorgehe, und daß ein Dichter, der vergnügt und nicht unterrichtet, als ein Dichter, höher zu schätzen sey, als derjenige, der unterrichtet und nicht vergnüget ... So daß überhaupt die Regel der Nachahmung nicht näher als so bestimmt werden kann: Suche so viel Vergnügen zu erwecken, als dein Vorbild und die Art der Nachahmung, und diejenigen, für die du nachahmest, zulassen". Die unmittelbare Wirkung des Vergnügens ist das Gesetz, dem Schlegel die Komödie unterordnet.

Demgegenüber fallen natürlich alle die wichtigen Regeln Gottscheds in ihrer Kleinlichkeit in sich selbst zusammen. Jetzt gibt es, nach Corneilles Vorgang in „Don Sanche", keine soziale Fallhöhe mehr zwischen Tragödie und Komödie. Über Krüger hinausgehend lehnt Schlegel ausdrücklich diese äußerliche Unterscheidung ab. Nicht das Was macht die Komödie, sondern das Wie. Nur zwei Gesetze gibt es darin für Schlegel: die innere Wahrheit der dargestellten Charaktere und die folgerichtige Verknüpfung der Handlung in Ursachen und Wirkungen. Ob eine Komödie Intrigen- oder Charakterstück sei, stets muß die Handlung im Charakter der handelnden Personen begründet sein. Damit ist aber auch die moralisch-einseitige Charakteristik überwunden. „Je größer der Meister ist, desto mehr wird man den Charakter der Person, die er vorstellt, fast aus jedem Worte erkennen. In ihren Leidenschaften, in ihren Entschlüssen, in ihren vernünftigsten Reden, und so gar in ihren Complimenten wird sie ihre schwachen Seiten verrathen" (G. z. A. d. d. Th.). Schlegel fordert lebendige Charakteristik, Individuation. Es ist klar, daß ihm die italienischen Maskentypen nicht genügen können. Aber er erkennt auch, daß die rohe Natur der Engländer mehr innere Charakterwahrheit verbürge als die konventionelle Eleganz der Franzosen. In der gerechten Würdigung englischer Charakterisierungskunst steht Schlegel seinen Zeitgenossen weit voraus. Gegenüber der Praxis der deutschen Lustspieldichter bedeutet der Ruf Schlegels nach individuellen Charakteren einen bedeutenden Schritt vorwärts.

Mit der Forderung eingehender Charakteristik der Haupt- und Nebenpersonen verbindet er zugleich den nachdrücklichen Hinweis auf konsequente Handlungsführung. „So bald man diese Hauptregel in Acht nimmt, daß die Handlung beständig fortgehen soll, und daß man die

Absichten und Mittel mit ihren Folgen, und die Folgen wiederum mit ihren neuen Folgen zu verbinden hat; so wird eine Handlung mit leichter Mühe wahrscheinlich werden. Denn eine Begebenheit ist alsdann wahrscheinlich, wenn sie ihre zureichende Ursache hat. Durch jeden Sprung hingegen, den ich begehe, wenn ich etwas ohne Ursache geschehen lasse, verursache ich eine Unwahrscheinlichkeit" (a. a. O.). Diese Forderung könnte identisch sein mit Gottscheds Einheitsregel der Handlung. Doch Schlegel kommt es viel mehr auf die innere kausale Verknüpfung an als auf die äußere Einheit. Wenn wir lesen, daß er gern auch mehrere Handlungen zuläßt, wenn sie nur im dramatischen Ablauf schließlich zu einem Knoten verknüpft werden, so erkennen wir, daß es ihm nicht so sehr auf die Einzigkeit der Handlung, als auf die Einheitlichkeit des dramatischen Ablaufs ankommt.

Weiter weist er darauf hin, daß ihm noch lange nicht das Gesetz dramatischen Aufbaus erfüllt sei, wenn diese einheitliche Handlung sich begnüge mit endlosen Reden um ein und denselben Gegenstand. Mit scharfem dramatischen Blick erkennt er, daß Geschehen das Wesen alles Dramatischen sei, heute würden wir es Kampf nennen. Darin sieht er gerade das Versagen der meisten deutschen Originallustspiele, und obwohl ihm alles Possenhafte zuwider ist, führt er Holberg als Vorbild an, woran seine Landsgenossen richtige Handlungsführung erlernen könnten. „Wie die Holbergischen Komödien auf der einen Seite die überhäuften Absichten und Verwirrungen vermeiden, so vermeiden sie auf der andern die Unthätigkeit, da immer eine Szene nach der andern verplaudert, immer von denselben Dingen geredet, und gleichwohl nie etwas gethan wird; welchen Fehler insonderheit die meisten neuen deutschen Originalstücke haben. Eine wohleingerichtete Handlung soll in jeder Scene von einiger Erheblichkeit einen Schritt weiter gehen; entweder einen neuen Umstand erzählen, oder ein neues Hinderniß in den Weg legen; eine neue That, oder wenigstens einen neuen Entschluß etwas zu thun veranlassen oder vorstellen" (a. a. O.). Dieses dramatische Verständnis Schlegels steht weit über den nüchternen Regeln des rationalistisch-absolutistischen Gottsched.

Folgerichtig ergibt sich für Schlegel die äußere Form als unabhängig von jeder äußeren Regel, bestimmt allein durch die Absicht, das Dargestellte möglichst eindringlich wirken zu lassen, das Fühlen des Zuschauers möglichst anzuregen. Deshalb hat er schon 1740 für die Komödie im Gegensatz zu dem strengen Gottschedgläubigen Straube das Recht des Verses in der Komödie verfochten. Dieselbe Ansicht spricht er wieder aus in den ausführlichen „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters". Aber er fordert nun keineswegs den Vers als alleingültige Sprachform. Das erste deutsche Lustspiel in fünffüßigen Jamben stammt 1755 von Cronegk „Der ehrliche Mann, der sich schämt, es zu sein". Schlegel selbst hat ja nur eines seiner uns erhaltenen Lustspiele in Versen geschrieben. Er weiß sogar

1745 in der Vorrede zur Übersetzung des „Glorieux" von Destouches den Gegnern der Verskomödie einen gewichtigeren Grund zu ihrer Rechtfertigung zu liefern, als sie selbst vorgebracht hatten: „Diejenigen kennen also die Natur der Poesie besser, welche die Comödie in Versen aus dem Grunde angreifen, daß es allzuschwer, ja gar unmöglich sey, die dialogische Art zu reden, mit dem Zwange des Sylbenmaaßes zu verbinden, ohne sie undialogisch zu machen; daß also die kleinere Anmuth, nämlich die, so das Sylbenmaas dem Werke ertheilt, der größeren Anmuth, nämlich der, welche die dialogische Art zu reden, einem Lustspiele giebt, weichen müsse". Es erscheint allerdings zweifelhaft, ob Schlegel wirklich der Verfasser dieser Vorrede sei; gerade gegen den angeführten Satz sprechen seine Theorie und die Praxis der „Stummen Schönheit".

Immerhin dürfen wir nicht vergessen: ihm ist keine Regel von außen her an sich wertvoll, sondern Wert findet sie erst, insoweit sie die Wirkung des Dramas auf den Zuschauer fördert. Immer wieder hebt er die Rücksicht des Bühnendichters auf den Zuschauer hervor. Hierin nimmt er einen bedeutsamen Zug der dramatischen Aesthetik auf, der bereits im 16. Jahrhundert in Castelvetro zur Förderung der Einheiten einen Vertreter gefunden hatte, aber in Deutschland durch die apodiktische Gesetzgeberei rationalistischer Theorie in den Hintergrund gedrängt worden war. Die Freiheit und Selbständigkeit seiner Kunstanschauung bekundet sich auch darin, daß er, der erste Verteidiger Shakespeares, auch immer wieder auf das Beispiel der Engländer im Gegensatz zu den Franzosen hinweist. Der Fortschritt über Gottsched hinaus ist offenbar. Und da diese Neigung zur englischen Literatur nicht auf religiös-epischem Boden gewachsen ist, sondern in der empirischen Erkenntnis des Wesenhaften des englischen Dramas, so bedeutet sie auch einen Fortschritt über Gottscheds unmittelbare Gegner, die Schweizer. Sie rückt Schlegel in die Nähe Lessings.

Da wäre es wirklich verwunderlich, wenn er sich noch an Gottscheds oberflächliche Einheitsregeln der Zeit und des Ortes halten wollte. Schon in seiner ersten Streitschrift von 1740 hat er sie als nebensächlich charakterisiert. In den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" verwahrt er sich entschieden dagegen, daß man diese, an sich nicht unbegründeten äußeren Regeln zum Wesen des Schauspiels mache. Nachdem er den bissigen Vorschlag gemacht hat, statt des neutralen Zimmers doch einfach das Theater selbst als Schauplatz anzugeben, fährt er fort: „es würde weit besser gewesen seyn, wenn der Verfasser, nach dem Gebrauche der Engländer, die Scene aus dem Hause des einen in das Haus eines andern verlegt, und also den Zuschauer seinem Helden nachgeführt hätte, als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat". Damit trennt

Schlegel scharf äußere Form von innerer Schönheit und warnt mit aller Entschiedenheit davor, diese durch jene bestimmen zu lassen. Für unsere Zwecke ist es ohne Bedeutung, die ausländischen Theoretiker zu nennen, über die Antoniewicz eindringlich belehrt hat, die Schlegels freie Anschauungen gebildet haben. Das wichtige Moment für die Entwicklung deutscher Lustspieltheorie ist, daß er als erster Deutscher sie nachdrücklichst ausspricht.

b) Komödienpraxis.

Unstreitig ist Johann Elias Schlegel in seinen ästhetischen und dramaturgischen Schriften seinen Zeitgenossen weit voraus und bekundet sich damit als unmittelbarer Vorgänger Lessings. Doch ebenso deutlich muß betont werden, daß er in der Praxis seiner Theorie nicht entfernt nahekommt. Von ihm gilt: „Meliora video, deteriora sequor". Deshalb konnte Gottsched auch kein Bedenken tragen, im IV. Band seiner Schaubühne sein Prosalustspiel „Der Geschäfftige Müßiggänger" von 1741 zu bringen, das, außer in einer gewissen Flüssigkeit der Dialogführung, sich in keiner Weise von den üblichen Komödien nach Gottscheds Rezept unterscheidet. Ihm entspricht auch „Der Geheimnisvolle" von 1747. Die Dialogführung ist noch lebendiger geworden, stellenweise machen sich Ansätze psychologischer Entwicklung bemerkbar — etwa, wie Amalia allmählich sich ihrer Liebe bewußt wird —, der Handlungsablauf ist im allgemeinen in seiner Verwickeltheit geschickt durchgeführt und verrät eine sichere Beherrschung wirksamer Bühnentechnik. Die Charaktere des Dieners und der Dienerin sind unter dem Einfluß Holbergs frisch und natürlich angelegt — doch die Hauptperson wirkt von Anfang an durch die Übertreibung seiner unbegründeten Geheimnistuerei eher langweilig als komisch, gerade in ihm ist, wie üblich in derlei sogenannten Charakterlustspielen, keinerlei Entwicklung zu verspüren, ebensowenig wie in seinem Gegenbild, dem törichten und schwatzhaften Alleswisser, dessen Urbild der Molièresche Marquis ist. Wie „Der Geschäfftige Müßiggänger" ist auch „Der Geheimnißvolle" in Nachahmung französischer Vorbilder entstanden. Der Hauptfortschritt liegt in der Sprachbehandlung, in der Schlegel seinen Vorgängern und Zeitgenossen was Natürlichkeit des Ausdrucks und Biegsamkeit der Form angeht entschieden überlegen ist. Gegenüber der Komödientheorie Gottscheds ist darin ein Fortschritt zu sehen, daß es Schlegel mehr um die Darstellung kleiner Lächerlichkeiten, die allerdings in ihrer Auswirkung bedeutsam genug werden können, als um Nachahmungen lasterhafter Handlungen zu tun ist, wodurch er die allzu grobe moralische Lehrhaftigkeit der Gottschedianer mit Glück meidet. Trotzdem aber verdienen beide Komödien vollauf das harte Urteil, das Lessing im 52. Stück der Hamburger Dramaturgie über sie fällt.

Auf Destouches und Molière zurückgehend, angeregt wahrscheinlich durch Gellert, haben wir aus dem Jahre 1748, wie Schlegels Biograph Eugen Wolff nachgewiesen hat, dann endlich ein Lustspiel Schlegels, das in der Form seiner Verteidigung der Verskomödie entspricht: „Die stumme Schönheit". Es ist ein Einakter und besitzt gerade deshalb eine Gedrängtheit des Handlungsablaufs, wie Schlegel sie weder vorher noch nachher erreicht hat. Dazu sind die Charaktere in guter Kontrastwirkung lebendig, teilweise individuell gekennzeichnet. Die Gegenüberstellung von Charlotte und Leonore entspricht jener von Susanna und Carolina im „Bookesbeutel". Zwischen konventioneller Steifheit und tölpischer Possenhaftigkeit ist die richtige Mitte eingehalten. Vor allem aber erstaunen wir, wie geschickt und frei Schlegel den Dialog in den abwechselnd stumpf und klingend reimenden Alexandrinern sich abspielen läßt. Diese überraschende Sicherheit in der Verstechnik ist es wohl noch vor der anschaulichen Charakteristik und der fesselnden Intrige, die Lessings Lob im 13. Stück der Hamburger Dramaturgie hervorruft: „Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer als deutsch. Demungeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine ebenso fließende wie zierliche Versifikation, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größeren Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben".

Schlegels letztes Lustspiel „Der Triumph der guten Frauen", das 1748 gedruckt wurde, ist wieder in Prosa geschrieben. Im allgemeinen teilt es mit dem „Geheimnißvollen" die Fehler und Vorzüge. Die Sprachtechnik ist derart entwickelt, daß sie nur noch selten Formen des äußerlichen, konventionellen Schemas aufweist, ihre Belebtheit wirkt, wenn auch noch nicht individuell den einzelnen Charakteren angepaßt, so doch durchaus natürlich und ungezwungen, die Spontaneität überwiegt bei weitem die Berechnung. Die Namensgebung wendet sich von den bisher üblichen Namensschildern zu den französischer Tradition entnommenen konventionellen Namen, wie sie Gellert schon vor Schlegel verwendet. In dramaturgischer Technik zeigt sich eine Befreiung von der rationalistischen Wahrscheinlichkeitsregel Gottscheds schon darin, daß Schlegel schon wieder ohne Bedenken Monologe einführt. Auch darin ist ihm Gellert — und auch Krüger — vorangegangen.

c) Fortschritte im Technischen.

Diese Monologe sind sowohl innerhalb der Akte als zum wirksamen Mittel des Abschlusses verwendet. Schlegel hält durchaus fest an der Theorie, daß bei jedem Aktende die Bühne frei zu machen ist, eine Theorie, die bis in modernste Zeit nachwirkt. Aber im Gegen-

satz zu seinen Zeitgenossen genügt es ihm nicht, rein äußerlich die Personen zum Verlassen der Bühne aufzufordern, wie etwa in der „Pietisterey im Fischbeinrocke“ zu Ende des vierten Aktes Herr Wackermann sagt: „Ich will aber hier nicht weit weggehen: damit ich, wenn Scheinfromm kömmt, gleich da bin“, oder wie auch noch Lessing am Ende des ersten Aktes der „Minna von Barnhelm“ ganz äußerlich die Bühne leer macht; wir dürfen auch an die oft zitierten Aktschlüsse moderner Lustspiele erinnern: „Das Essen ist serviert“ oder „Die Pferde sind gesattelt“. Schlegel zeigt das Bestreben, sich von allzugroßer Äußerlichkeit in der Abgangsmotivierung freizuhalten. Dies beobachten wir schon in dem „Müßiggänger“ und dem „Geheimnißvollen“. Lieber läßt er seine Begründung ganz weg wie im „Geheimnißvollen“, Akt I, als daß er sie an den Haaren herbeizöge. Gerade der „Triumph der guten Frauen“ zeigt uns deutlich Schlegels entwickelte Technik in der Herbeiführung der Aktschlüsse mit den obligaten Abgängen. Das Ende des ersten Aktes bildet ein Monolog Julianens, der uns die psychologische Genesis eines Entschlusses aus Für und Wider gibt. Der Entschluß selbst ist dann das Abtreten Julianens, um dem geliebten Gatten nachzugehen. Der zweite Aktschluß besteht wieder in einer Rede Julianens. Da Kathrine am Schluß dieser Rede nicht mehr erwähnt wird, darf angenommen werden, daß der erste Satz: „Bezahlet dem Philinte meine Schuld“ ihr das Stichwort zum Abgange gibt. Dann ist wieder ein Monolog der Abschluß, wobei das Abtreten, um sich dem Gatten für das angebliche Geschenk vergnügt zu erweisen, folgerichtig motiviert ist. Der Beginn des folgenden Aktes zeigt uns die Folge dieses Entschlusses. Ähnlich sind der dritte und vierte, und der vierte und fünfte Akt verbunden. Schlegel führt hier in der Praxis aus, was Lessing im 45. Stück der Hamburger Dramaturgie als Forderung aufstellt, ohne sie allerdings selbst immer in seinen Stücken zu befolgen: „Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kömmt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist“. Daß Schlegel diese Forderung bereits durchführt, berechtigt uns um so mehr an seinem Beispiel die allgemeine Technik des Aktschlusses zu erläutern. Am Ende des dritten Aktes begründet Philinte ihren Abgang damit, ihrem Mann aus einer Wechselschuld zu helfen. Die Motivation greift auf Vorausgegangenes zurück und entbehrt daher des Eindruckes des ad hoc Erfundenen. Der nächste Akt setzt sofort mit dem Berichte ein, daß sie ihr Vorhaben ausgeführt hat. Für Kathrinens Abtreten ist keinerlei Begründung gegeben. Der vierte Aktschluß muß drei Personen von der Bühne entfernen. Der Abgang Julianens und Kathrinens ist durch der ersteren ruhe- und hilfsbedürftigen Zustand motiviert. Nikander geht ab, um unterdessen den angemeldeten Besuch

Julianens zu unterhalten, wozu er um so geneigter ist, als dieser Besuch die ihm schon früher angekündigte Schwester Philintes ist. Wieder zeigt dann der Beginn des folgenden Aktes die Ausführung seines Vorhabens. Der Schluß des fünften Aktes und damit der Stückschluß vereinigt nach gewohntem Schema die Hauptpersonen zum Schlußbild und läuft aus in die spruchförmig gefaßte Lehre: „Ihr Herren Ehemänner, ihr mögt noch so wild oder ausschweifend seyn, als ihr wollt, eine gute Frau findet schon Mittel, euch wieder zurechte zu bringen".

Daß dieser epigrammatische Schluß üblicher Brauch, zeigen uns Beispiele, wie der „Bock im Prozesse": „Juristen, böse Christen; und proceßiren heißt vexiren", oder der „Bookesbeutel": „Gleich und gleich gesellet sich gerne". Stücke, die mehr auf das Charakterlustspiel angelegt sind, in dem Sinne, daß eine vorherrschende tadelnswerte oder lächerliche Eigenschaft in ihrer Wirkung auf andere und auf den Träger selbst dargestellt wird, laufen gewöhnlich auf eine Pointe aus, die das Unverbesserliche des Hauptcharakters ausdrückt. Schlegels „Geschäfftiger Müssiggänger" hat durch seine eitle Vielgeschäftigkeit seine eigentlichen Obliegenheiten versäumt und dadurch sich um Amt, Beruf und Frau gebracht. Er schließt mit den bezeichnenden Worten: „Ich will meinen Fuchs mit den sauren Trauben vollends fertig zeichnen". Der „Geheimnißvolle" muß ebenfalls zum Schlusse, nachdem er noch durch die Gunst des Schicksals trotz seiner Geheimnistuerei sein Glück erreicht hat, um Verschwiegenheit bitten und dadurch seine Unbelehrbarkeit bekunden. Ähnlich, nur pointierter, durch die Darstellung komisch wirkungsvoller ist der Schluß der „Stummen Schönheit", worin für Charlotte, getreu ihrer Rolle, nach der Schlußfrage des Lakonius: „Willst du mich?" nur die szenarische Bemerkung folgt: „Charlotte neiget sich". Um das Lustspiel recht vergnügt und heiter ausklingen zu lassen und ein möglichst heiteres Schlußtableau herbeizuführen, gehen die meisten Komödien auf Heiratsschließung aus. Ihr Schutzpatron scheint der kupplerische Merkur zu sein. Auch Schlegel huldigt diesem Brauch, wenn er sich theoretisch auch dagegen wehrt.

Schlegel hält sich also in den Bahnen traditioneller Technik, aber er vervollkommnet sie, indem er Äußerliches innerlich begründet. Da der „Triumph der guten Frauen" mit dieser dramaturgischen Technik eine Forderung Lessings besser als die meisten anderen Werke der zeitgenössischen Schriftsteller erfüllt, da er zudem mit lebhaftnatürlichem Dialog Witz und Gedanken verbindet, da er endlich verschiedene Handlungen zu verwickelter einheitlicher Intrige geschickt verwirrt und unter Wachhaltung unseres Interesses auflöst, so begreifen wir, daß der scharfe Kritiker im 52. Stück der Hamburger Dramaturgie davon urteilt: „Dieses Lustspiel ist unstreitig eines der besten deutschen Originale". Und Mendelssohn, dem er voll beistimmt, meint:

„Hier finde ich Leben in den Charakteren, Feuer in den Handlungen, echten Witz in ihren Gesprächen und den Ton einer feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange". Wir erkennen gern an, daß Schlegels Komödie den Werken seiner Zeitgenossen überlegen ist, andererseits ist das ausgesprochene Lob aber auch nur deshalb möglich, weil diese zeitgenössischen Werke einen so tiefen ästhetischen Pegelstand aufweisen. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kommt, doch noch ein Hinkender. Von dem Hauptcharakter Agenor, den selbst Mendelssohn tadelt, sind wir unsicher, ob er ein größerer Tyrann ist oder ein größerer Dummkopf, weil er auf Einreden des Verführers seiner Frau eben diese treue Frau in der schmählichsten Weise unbegründet tyrannisiert. Doch gewinnt seine Tyrannei noch ein schärferes Gesicht durch seine eigene Untreue. Der junge Goethe wußte dies alles unter Benutzung des Schlegelschen Tanzmotivs weit liebenswürdiger im Schäferspiel „Die Laune des Verliebten" zu gestalten. Die wuchtigen Akzente ertöten den Reiz. Dem schwerblütigen Agenor ist, wie Lamon dem Eridon, der leichtsinnige Nikander gegenübergestellt, der seine ihn liebende Frau kurz nach der Hochzeit grundlos verlassen hat, zehn Jahre lang allen möglichen Liebesabenteuern nachjagt, in denen er, wie der Fall Julianens beweist, nicht vor Schurkereien zurückschreckt, um sein Ziel zu erreichen, kurz ein Mensch, dem zur Befriedigung seiner sinnlichen Lüste auch das gemeinste Mittel recht ist. Da dies alles seiner betrogenen Frau bekannt ist, ihr also nicht das Prädikat eines ahnungslosen Engels zukommen kann, und sie ihm dennoch alles im voraus verzeiht, so zweifeln wir wohl mit Recht an ihrem menschlichen Fühlen und halten sie weniger für eine liebende Frau als für eine gefühllose Puppe des Dichters. Das Motiv der Verkleidung einer Frau, um in Mannskleidern den Geliebten zu erobern, ist seit Molière in der französischen Komödie heimisch und von da aus in die deutsche gedrungen. Doch findet es sich schon in den lateinischen Komödien des Mittelalters und dürfte auf Menander zurückzuführen sein. Im Gegensatze zu Mendelssohn und Lessing zweifeln wir weniger an der Bekehrung Agenors, dem immerhin die mildernden Umstände des Verführten zur Seite stehen, als an der Nikanders. Hier stimmen wir mit den Befürchtungen Kathrinens zum Stückschlusse überein: „Die geschwindesten Bekehrungen sind sonst nicht allemal die aufrichtigsten" und „Das Schlimmste ist, daß man bey dergleichen Sachen sich auf das bloße Versprechen verlassen muß".

d) Entwicklung des Gefühlsgehalts.

Die gegensätzliche Stellung Lessings und Mendelssohns in ihrem Urteil zu uns Heutigen ist nur aus ihrer Zeit zu verstehen. Auch sie sind in der Zeitstimmung der Empfindsamkeit befangen, unter derem Zwange Schlegel in Philinte—Hilaria wie in Juliane ein Tugendideal

darstellt. Das Prinzip: die Tugend siegt, soll erläutert werden. Es ist kein Zufall, daß die romanhaften Beziehungen zwischen Philinte—Hilaria und Nikander denen der Hauptpersonen von Nivelle de la Chaussées „Fausse Antipathie" und „Mélanide" entsprechen. Auch die Forderung Schlegels, der Dichter müsse die Sympathie des Zuschauers für die Helden seiner Dramen erregen, rückt die beabsichtigte Gefühlswirkung nahe an das Endziel der Rührkomödie. Die zu erregenden Leidenschaften sind nach Schlegels Sprachgebrauch mehr als weiche Reaktionsgefühle der Lust oder Unlust zu verstehen als im heutigen Sinne sinnlich mangelhafter, triebhafter blinder Willensausschließung. Der Zusammenhang von Schlegels geforderter Herzensanteilnahme und der erstrebten Rührung der comédie larmoyante liegt damit nahe, wie in der Theorie, so auch in der Praxis des vorliegenden Lustspiels.

Die Personen selbst scheinen aus Richardsons Romanen zu stammen. Nikander wäre der Lovelace aus der „Clarissa", Clarissa selbst Juliane, wenn nicht der Roman erst 1748 erschienen wäre. Aber „Pamela" erschien 1740. Auch hier ist das Motiv die standhafte Tugend gegenüber begehrlicher Verführungskunst: Juliane–Nikander, und das Nebenmotiv, die Standhaftigkeit des Mädchens niederen Standes gegenüber den sinnlichen Anträgen des Hausherrn, in Schlegels Lustspiel entsprechen ebenfalls den Verhältnissen der „Pamela". Und schließlich sind Philinte—Hilaria und Juliane, wenn sie auch nicht mehr moralisch-einseitige Charaktere darstellen, doch nicht individuell gestaltete, als vielmehr im Sinne Richardsons vollkommene Charaktere. Als unmittelbares Vorbild des Nikander glauben wir den Verführer Stuckeley in Moores bürgerlicher Tragödie „The Gamester" zu erkennen. Neben diesen modernen Motiven benutzt Schlegel aber auch unbekümmert schon längst durch die Tradition geheiligte. Daß eine als Mann verkleidete Frau einen Liebhaber eifersüchtig macht und gar von ihm zu ernstem Waffengang herausgefordert wird, ist Stammgut der alten spanischen Verwechslungskomödien und gelangte über französische Bearbeitung in Gilberts „Les intrigues amoureuses" bereits in die Sammlung der Schaubühne englischer und französischer Komödianten von 1670. Aber auch in der Aufwärmung solcher traditioneller Verkleidungsmotive entfernt sich Schlegel nicht etwa von der modernen Rührkomödie, die mit Vorliebe diese Züge für ihre romanhaften Verwicklungen gebraucht.

Schlegel berichtet uns selbst, daß er die Anregungen zu seinem Lustspiele von Steeles „Zärtlichem Ehemann" empfangen habe. Der Gehalt ist auch durchaus der englischen Moralistenliteratur entsprechend. Wir wissen, wie die Addison, Steele und, als Komödienschreiber ihnen weit überlegen, Cibber die Bühne zur Kanzel machten, von der herab Moralpredigten das Bürgertum auf die verklärte Tugend hinweisen sollten. Richardson verfolgt dieselben Tendenzen in seinen

Romanen und erreicht gerade deshalb so einen ungeheuren Erfolg in Deutschland. Dem englischen Vorbild ist es in erster Linie zu danken, wenn in Deutschland ein neues Lebensgefühl emporwächst, das seinen wesentlichen Inhalt in einem unerschütterlichen, sittlichen Optimismus findet. Daß Gottsched sich gegen das zunehmende Interesse an englischem Denken und Dichten immer mehr verschloß, gab ihm den Todesstoß. Gerade daß seine Schweizer Gegner Milton auf ihre Fahne geschrieben hatten, gewann ihnen die meisten Anhänger. Aber wir dürfen daneben auch nicht die originalen deutschen Kräfte vergessen, die auf ihrer Seite standen.

4. RÜHRKOMÖDIE.

a) Gefühlsgrundlage.

Der Kampf der Schweizer gegen Gottsched ist bereits, wieder unter Anlehnung an die ästhetischen Theorien der Engländer, die Auflehnung der Phantasie gegen die lastende Herrschaft des Verstands, wenn die Schweizer uns persönlich auch nicht weniger hölzern anmuten als Gottsched. Die Triebkräfte, die aus der Tiefe nach oben streben und an den Grundpfeilern des Rationalismus rütteln, sind im Grunde religiöser Art, sie sind die Regung des pietistischen Unterstroms deutschen Geisteslebens, der nie ganz versiegt war und stets den Hort des Gefühls- und Gemütslebens bildete. Je mehr die Gefühlsseite neben dem Verstand im menschlichen und gesellschaftlichen Leben nach Anerkennung ringt und sie erringt, um so mehr findet sie natürlich auch Eingang in die Anschauungen über Kunst und Erzeugungen der Kunst.

Aber noch ist das Gefühlsleben nicht zum selbständigen Durchbruch gekommen. Dazu bedurfte es in Deutschland erst des religiösen Erlebnisses von Klopstock. Es bleibt bei mehr oder minder starken Gefühlsregungen, die die in der starren Verstandesherrschaft erkältete Seele anwärmten und verweichlichten und dadurch befähigten, den in Frankreich vorausgegangenen Übergang vom großartigen Schwung des Barock zur gezierten Sentimentalität des Rokoko nachzuleben. In Deutschland vollzieht sich, vorzüglich unter englischem Einfluß, ein Wandel des Lebensgefühls, der wie in England und Frankreich seinen Ausdruck in der Kunst und damit auch im Drama findet. Mit Recht wurde von Walzel bei der Entwicklung des bürgerlichen Dramas darauf hingewiesen, daß Rührung dem Rokoko entspricht. „Dem erhaben schwungvollen Lebensgefühl der Barockzeit war die beinahe katzenjämmerliche Stimmung des Rokoko gefolgt. Nun war Rührung zum erwünschten Endziel der Bühnenkunst geworden". Diese Zeitstimmung, getragen von einem sich bewußt gewordenen, erstarkten Bürgertum, bewirkt einerseits die Entwicklung der heroischen Tragödie zur bürgerlichen, andrerseits die Entwicklung der Komödie zur rühren-

den. Die beiden einander genäherten Dichtungsarten stehen auf dem gemeinsamen Boden des empfindsamen Lebensgefühls des Rokoko: es ist das Genre larmoyant, das beiden zugrunde liegt. Beide sind Familiengemälde, stellen dasselbe Bürgermilieu dar, befassen sich mit Schwächen, nicht mit Verbrechen oder Lastern, legen den Leidenschaften Zügel an und haben ihre höchste Kunstabsicht erfüllt, wenn die Tränen der gerührten Zuschauer reichlich fließen. Es ist nur natürlich, daß beide Dramenarten leicht und häufig ineinander übergehen, so daß es bei einzelnen Stücken schwer ist zu entscheiden, ob sie bürgerliche Tragödie oder weinerliche Komödie benannt werden sollen. Dies wurde frühzeitig erkannt. Schon der erste Gegner der neuen Komödienart, Chassiron, weist in seinen von Lessing verdeutschten „Réflexions sur le Comique-larmoyant" von 1749 darauf hin, daß dadurch die Grenzen zwischen Tragik und Komik aufgehoben würden. Die geschichtliche Entwicklung läßt daraus das bürgerliche Schauspiel entstehen, das im 19. Jahrhundert seine Blütezeit erlebte.

b) Vorgänger.

Die weinerliche Komödie jedoch war von vornherein ein Zwitterding, dem jede Lebenskraft außerhalb der tränenseligen Rokokostimmung fehlte, die daher auch nur vorübergehend, eben in dieser sentimentalen Epoche Bedeutung gewann. Wieder hatte sie ihr Vorbild in Frankreich. Daß dort die Wendung zum Sympathisch-Rührenden durch die englische Moralgeste mit herbeigeführt wurde, haben wir schon oben bei Destouches beobachtet. Zum Durchbruch kam sie aber erst bei Nivelle de la Chaussée, bereits mit seinem ersten Stück „La fausse Antipathie" von 1733, dem als wichtigste Vertreter des neuen Genres 1735 „Le Préjugé à la mode", 1737 „L'Ecole des amis", 1741 „Mélanide", 1747 „La Gouvernante" folgten. Wie sehr diese Tendenzen mit der englischen Literaturrichtung übereinstimmten, erhellt daraus, daß Nivelle de la Chaussée 1743 bereits Richardsons „Pamela" dramatisierte. Louis Riccoboni hatte 1738 in seinen „Réflexions historiques et critiques sur les differens Théâtres de l'Europe" dazu theoretisch den Weg geebnet, indem er, unter Heranziehung von Nivelle de la Chaussées „École des amis" als Beispiel, die Berechtigung einer zwischen tragischer Erschütterung und komischer Belustigung die Mitte haltenden Gefühlserregung erwies. Mit Nivelle de la Chaussée ist es Voltaire, die zusammen die praktischen Beispiele der neuen aufs Entzückende, Rührende gehenden dramatischen Kunst liefern, wobei der Marivaux und Destouches als kräftigsten Vorbereitern nicht vergessen werden darf. Doch während Nivelle konsequent zu seiner „Mélanide" fortschreitet, worin er zugunsten der Alleinherrschaft des Rührenden alle Komik ausmerzt, erkennt Voltaire die ästhetisch weit wertvollere Art der Mischgattung an und lehnt die nur Rührung erstrebende Komödie durchaus ab: Si elle

manquait de comique, si elle n'était que larmoyante, c'est alors qu'elle serait un genre très-vicieux et très-désagréable.

In der deutschen Theorie war der Boden vorbereitet durch die vorher erwähnte Forderung der tugendhaften Komödie, wie sie von A. D. Richter gegenüber Gottscheds lasterhafter aufgestellt worden war. Johann Elias Schlegels den Schweizern sich zuwendende, freie Kunstanschauungen enthalten dann bereits alle wesentlichen Grundlagen der Rührkomödie: Abschaffung des Ständeunterschieds zwischen Tragödie und Komödie, Betonung der sympathetischen Teilnahme des Zuschauers an den dargestellten Vorgängen, Erregung der Leidenschaften in Verbindung mit der Wirkung des Komischen, Vermeidung der komischen Charaktertypen. Er selbst aber hat sich in dem neuen Genre noch kaum versucht, wenn wir nicht den „Triumph der guten Frauen" hierher rechnen. Dagegen hat er schon frühzeitig sein Auftauchen beobachtet. Das erste rührende Lustspiel, das in Deutschland aufgenommen wurde, ist Voltaires „L'Enfant prodigue", dessen Aufführung in der Übertragung des versgewandten Schauspielers Koch von Schlegel bereits in seiner Streitschrift gegen Straube 1740 gerühmt wurde.

c) Charakter.

Durch Nacht zum Licht, die Tugend siegt: dies sind Sinnsprüche, wie sie für die comédie larmoyante des Nivelle de la Chaussée und damit für die ganze Gattung bezeichnend sind. Sie entspricht dem verklärenden Tugendideal der Aufklärung, ihrem sittlichen Eudämonismus, der mit seinem vertrauensvollen Optimismus lähmend auf die Tatkraft wirkt, quietistische Resignation gebiert. Ihre Gefühlsrichtung ist durch die Vorliebe für das in ihr immer wiederkehrende Wort „zärtlich" gekennzeichnet. Die Komödie ist in einen Nebel tränenseliger Tugendhaftigkeit eingehüllt, der mit seinem grauen Dunst alle Umrisse ineinander übergehen läßt, der alle Akzente der romanhaft verwickelten Handlung, der Charaktere und der Sprache zu gleichförmiger Verwaschenheit abschwächt. Die Tonstärke der Komposition ist gedämpft. Dies ist von vornherein günstiger für Entwirrungen als Verwirrungen, und damit stimmt die Anlage der Rührkomödie überein. Da die Tugend zum Ziele führen muß, so muß sie zu Beginn der Handlung in Frage gestellt sein, am Schlusse aber in erhabener Verklärung strahlen. Mit Recht ist daher auf die analytische Komposition als Kennzeichen der Rührkomödie hingewiesen worden: Durch Nacht zum Licht.

d) Christian Fürchtegott Gellert.

aa) Persönlichkeit.

Die von Lessing als weinerliche bezeichnete Komödie fand in Deutschland ihren Hauptvertreter ebenfalls in einem der Bremer Beiträger, in Christian Fürchtegott Gellert (1715—1769). Mehr als bei allen bis jetzt

genannten Komödiendichtern fließt Gellerts Schaffen aus dem Grunde einer einheitlichen Persönlichkeit. Dichter und Werk sind eins. Allerdings ist die Bezeichnung Dichter zu hoch gegriffen. Dazu fehlt Gellert der göttliche Funke. Er ist Schriftsteller, dessen Schreiben bestimmt ist von seiner Charakteranlage, von seiner Lebensstellung.

Goethe schildert uns den Leipziger Professor aus der Zeit, da er ihn selbst noch hörte, nach seinem Äußern und Innern: „Nicht groß von Gestalt, zierlich, aber nicht hager, sanfte, eher traurige Augen, eine sehr schöne Stirn, eine nicht übertriebene Habichtsnase, ein feiner Mund, ein gefälliges Oval des Gesichts: alles machte seine Gegenwart angenehm und wünschenswert" („Dichtung und Wahrheit" II, 6). Gellert „glaubte uns mit den kirchlichen Anstalten zu bezwingen; deswegen er gewöhnlich, wenn er uns einmal vor sich ließ, mit gesenktem Köpfchen und der weinerlich-angenehmen Stimme zu fragen pflegte, ob wir denn auch fleißig in die Kirche gingen, wer unser Beichtvater sei, und ob wir das heilige Abendmahl genössen. Wenn wir nun bei diesem Examen schlecht bestanden, so wurden wir mit Wehklagen entlassen; wir waren mehr verdrießlich als erbaut, konnten aber doch nicht umhin, den Mann herzlich lieb zu haben" . . . „Die schöne Seele, der reine Wille, die Teilnahme des edlen Mannes an unserem Wohl, seine Ermahnungen, Warnungen und Bitten, in einem etwas hohlen und traurigen Tone vorgebracht, machten wohl einen augenblicklichen Eindruck; allein er hielt nicht lange nach, um so weniger, als sich doch manche Spötter fanden, welche diese weiche und, wie sie glaubten, entnervende Manier uns verdächtig zu machen wußten" (a. a. O. II, 7). Diese Beschreibung, der noch das bezeichnende Wort aus dem Schema zu „Dichtung und Wahrheit" angereiht sei: „Gellert: Wehklage unter den Lebendigen", möge uns genügen, um uns ein Bild des zart-ängstlichen Charakters zu geben, dessen Vorname Fürchtegott sehr gut zu seinem Träger paßt.

Bei dem frommen Theologen wundern wir uns nicht, daß er seine Lustspiele zu moralisch-didaktischen Erbauungstraktätchen gestaltet, wir wundern uns nicht, daß er immer mehr alles Derbkomische, Possenhafte als dem erhabenen Zwecke zuwider ausschaltet, wir wundern uns endlich nicht, daß er dies edle Ziel durch zärtliche Rührung in Anschauung reiner Tugend erstrebt. Er schreibt selbst im Vorwort zur Ausgabe seiner Lustspiele: „Sollten einige an der Betschwester, dem Lose in der Lotterie und den zärtlichen Schwestern überhaupt tadeln, daß sie eher mitleidige Tränen, als freudige Gelächter erregten: so danke ich ihnen zum voraus für einen so schönen Vorwurf".

bb) Theoretische Anschauung.

Gellerts Vorbilder sind Richardson und Nivelle de la Chaussée. Durch Wesensgleichheit Richardson verbunden, den er für noch „unsterblicher bei Christen" als Homer preist und dessen „Pamela" er in

der „Betschwester" charakterisiert: „Ein sehr guter Roman, der die Unschuld und Tugend liebenswürdig zu machen sucht", erklärt er sich unbedingt für die durch Nivelle de la Chaussée gepflegte comédie larmoyante, zu deren Verteidigung er beim Antritt seiner Professur 1751 eine Abhandlung schreibt: „Pro comoedia commovente". Lessing übersetzte sie und druckte sie zusammen mit Chassirons Angriffsschrift 1754 in der Theatralischen Bibliothek ab.

Gellert unterscheidet zwei Arten von Komödien, eine lustige und eine ernste, eine aufs Äußerliche gehende und eine das Innerliche treffende, eine lachende und eine lächelnde, eine das Laster verlachende und eine die Tugend verherrlichende. Dieser letzteren Art erkennt er den Preis zu, sie ist mit dem „Schein der Traurigkeit" „ungemein süße". Die damit gerechtfertigte Rührkomödie verteidigt er gegen den Vorwurf Chassirons der Verwischung der Grenzen von Komik und Tragik, indem der Komödie nur die zärtlichen, gedämpften Leidenschaften zugewiesen werden. Auf den andern Vorwurf des Widerspruchs mit sich selbst durch ernsthafte Erregung der Affekte spricht er sich für geschickte Mengung komischer und rührender Charaktere aus. Wenn Gellert auch die Lachen bezweckende Komödie nicht verurteilt, so fordert er doch auch Anerkennung für jene Komödie, die ernste Gemütsbewegung erregt, und er sieht als moralischer Erzieher in der Darstellung rührender Tugend die preiswerte moralische Bedeutung der neuen Lustspielart. Im tiefsten Grunde ist es derart wiederum eine außerästhetische Betrachtung, durch die er die Rührkomödie rechtfertigt. Darin liegt ein Rückschritt gegenüber Schlegel. Andrerseits durchbricht Gellert die strenge Regelhaftigkeit rationalistischer Kunstanschauung, indem er von dem durch die Schweizer zuerst vertretenen Prinzip ausgeht, das Kunstwerk schaffe sich die Regel und dürfe daher auch deren Grenzen erweitern. Und weiter fördert die geforderte Verschmelzung komischer und ernsthafter Charaktere — der er allerdings in seiner Lustspielpraxis je länger je mehr entsagte — eine Kunstanschauung, die vom Drama eine erweiterte und vertiefte Mannigfaltigkeit dargestellten Lebens erwartet, die damit Vorbedingung war zur Aufnahme Shakespeares in Deutschland. Doch diese Konsequenzen lagen dem zärtlichen Magister ferne. Er suchte als empfindsamer Moralist durch Rührung das moralische Endziel menschlicher Besserung zu erreichen. Darin lagen ihm Grund und Zweck der Rührkomödie, in der Theorie wie in der Praxis.

cc) Praxis.

Schon Gellerts erstes Lustspiel „Die Betschwester" von 1745 zeigt dies. Es gehört einerseits noch durchaus in die Tradition typischer lasterhafter Charakterbilder der sächsischen Komödie. Molières „Tartuffe" ist der Ahnherr des Geschlechts, dem die Betschwester Richardinn angehört, ihre ältere Schwester ist die Frau Glaubeleichtin aus der

Gottschedin „Pietisterey". Mit der Darstellung dieses Charakters eigennütziger heuchlerischer Frömmigkeit ist eine Heiratsintrige verbunden, die durchaus auf dem Boden der Rührkomödie steht. Die wesentlichen Züge sind der französischen Komödie entnommen. Die Heirat zwischen Christianchen und Simon ist wegen allzu großer, als Blödigkeit erscheinender Schamhaftigkeit der Braut und des geizigen Charakters der scheinfrommen Schwiegermutter in Frage gestellt. Durch den selbstverleugnenden Edelmut Lorchens werden die Hindernisse überwunden und der Heiratsschluß herbeigeführt und damit die Freudentränen gerührter Zuschauer ob so viel Tugend.

Der Unterschied in der dichterischen Begabung Gellerts und Johann Elias Schlegels wird sofort offenbar, wenn wir die „Betschwester" mit der davon angeregten „Stummen Schönheit" vergleichen. Schlegel löst die von der Betschwestersatire durchaus unabhängige Heiratsintrige los und gestaltet sie allein. Die Parallelität der Personen ist auffallend, selbst wenn wir in Rechnung stellen, daß der traditionelle schematische Aufbau der damaligen Komödien solche nicht nur begünstigt, sondern bedingt: Zwei junge Mädchen, die in schwesterlich vertrautem Verhältnis stehen, offenbaren sich bei der Werbung in ihrem Wertunterschiede. Die umworbene Haustochter weiß nichts zu reden, die andere ist der Typus des Frauenideals der damaligen Zeit und zieht daher ihres überragenden inneren Wertes halber, obwohl sie arm ist, den Bewerber zu sich herüber. Wenn sie ihn auch selbst liebgewinnt, so will sie doch aus Tugend auf ihn zugunsten der Reichen verzichten und selbst sich bemühen, diese durch ihre Hilfe und Erziehung der Liebe des Bewerbers würdig zu machen. Die Mutter der stummen Schönheit ist in beiden Fällen eine geizige, selbstsüchtige alte Witwe. Mutter und Tochter sind Vertreter des äußeren Wertes — Geschenke spielen bei ihnen wie bei der Werbung im „Bookesbeutel" eine große Rolle —, Lorchen (Leonore) ist Vertreterin des inneren Wertes, der über jenen siegt.

Soweit stimmen beide Intrigen bei Schlegel und Gellert überein. Es mag ihnen beiden das gleiche Urbild in Destouches' „La fausse Agnès" vorgelegen haben. Doch Schlegel schaltet im Gegensatz zu Gellert das Motiv der Rührung aus, er benutzt daher nur die beiden ersten Aufzüge Gellerts und betont darin um so stärker die Komik, besonders die Situationskomik, und um sie wirkungsvoll zu gestalten, drängt er in richtiger Erkenntnis die Handlung in einen Akt zusammen. Der Bewerber ist mit größerer Realistik, individueller gezeichnet, ich erinnere daran, wie ihm der Angstschweiß ausbricht bei den vergeblichen Anstrengungen, mit seiner Braut eine Unterhaltung anzuknüpfen; die stumme Schönheit ist in der Motivierung ihrer Stummheit natürlicher, indem sie tatsächlich, wie schon Lessing erkannt hat, aus Unbegabtheit nichts zu reden weiß, von Natur aus nicht in das ihr aufgedrängte Standesmilieu paßt und infolgedessen

gesellschaftlich erst recht scheu ist und daher verstummt. Schlegel scheidet aus der Handlung alle ihr fremden Elemente aus. Den mit der Unwahrscheinlichkeit des Hauptmotivs unvereinbaren Naturalismus der äußeren Form meidet er durch Versdiktion, vertieft aber die Wirksamkeit durch individuelle Zeichnung der Hauptcharaktere. Gellert demgegenüber verquickt die Komik mit Rührung und dehnt dadurch die Handlung über ihren inneren Gehalt hinaus aus. Charakteristisch für das erstrebte Rührende ist die 5. Szene im II. Aufzug mit dem Worte Lorchens: „Ich bin über diese unschuldige Aufrichtigkeit so gerührt, daß ich gehen muß, wenn Sie nicht die Zeichen meiner Schwachheit in meinen Augen sehen sollen". Die Verquickung der Rührintrige mit der Betschwestersatire ist innerlich unbegründet und wohl nur vollzogen, um der später ausgesprochenen theoretischen Forderung der Mengung komischer und rührender Charaktere zu entsprechen; die psychologische Erziehung seiner stummen Schönheit ist unglaublich rasch, obwohl an sich gut bedacht. Sie vertritt den sentimentalen Naiventypus auf der deutschen Bühne. Schlegel dagegen, der seinen Naiventypus ohne sentimentale Beimischung, ja eher, wie etwa die Gestalt der ungebildeten Naiven im „Bookesbeutel", ohne Sympathie darstellt, hat erkannt, daß das Motiv der Intrige ein Possenmotiv ist, das ohne Versuch innerer Psychologie im tempo presto abgespielt werden muß; er paßt Gehalt und Form einander an, Gellert gestaltet nach außerästhetischen Überlegungen und Zwecken und muß daher das Motiv einer ihm fremden Form zuliebe über seine innere Tragfähigkeit ausdehnen und seiner Wirkung berauben. Schlegel gestaltet als Dichter, Gellert als berechnender Schriftsteller. Eine Aufführung von Schlegels Posse wäre auch heute noch möglich, etwa in einem historischen Lustspielabend, während eine solche von Gellerts „Betschwester" undenkbar ist.

Ebensowenig erreicht Gellert Schlegels Begabung in seiner Komödie „Das Loos in der Lotterie". Wie die „Betschwester" ist auch dieses technisch geschicktere Stück in den Bremer Beiträgen erschienen (1746/47). Wiederum laufen darin zwei Handlungen: eine Heiratsintrige und die Geschichte eines mit jedem der fünf Akte wandernden, zum Schluß aber doch in die rechten Hände gelangenden Loses. Doch das Nebeneinander ist gut zu einem Ineinander verflochten. Das Ende zeigt uns natürlich das im Glanze belohnter Tugend strahlende zärtliche Brautpaar. Zwei Ehepaare, Damon und Orgon, sind kontrastiert, in dem Eheverhältnis wie in den einzelnen Ehegatten: der geizige, stets geschäftige Damon steht dem uninteressierten, stets schläfrigen Orgon gegenüber, die tugendhafte, selbstlose Frau Damon der klatschsüchtigen, neidischen Frau Orgon; Damon beherrscht seine Frau, Frau Orgon ihren Mann. Dazu treten Carolinchen und Simon. Der noch im letzten Augenblick als deus ex machina auftretende Anton, der Verlobte Carolinchens, ist überhaupt ohne jede Zeichnung. Caro-

linchen aber ist wieder das Frauenideal Gellerts, das gleichmäßig religiöse, ethische und intellektuelle Vollkommenheit verbindet. Gellert kennt als Geistlicher der Aufklärungszeit überhaupt nur, bei dem männlichen wie dem weiblichen Geschlecht, die Dreieinigkeit der Begriffe Religion, Tugend und Bildung, im positiven wie im negativen Sinne. Die Seelenkunde ist entschieden vereinfacht, indem die Menschen entweder gut und klug und fromm oder schlecht und dumm und unfromm sind. Simon ist das negative Gegenstück zu Carolinchen. Er ist dementsprechend einer jener dem frommen Gellert verhaßten Freidenker, die er im Einklang mit seiner vereinfachten Seelenkunde im Stücke selbst charakterisiert (III, 6): „Zur Profeßion eines Freydenkers, den Sie vermuthlich vorstellen wollen, gehört nichts mehr, als wenig Verstand, ein wildes Herz, etliche englische oder französische Blätter voller Galle wider die Schrift, ein gut Glas Wein, ein gesunder Körper, der Besuch gewisser Häuser, die ich ohne Schamröthe nicht nennen kann, und wenn man es recht hoch bringen will, eine ohne Vorsichtigkeit und Klugheit angestellte Reise in fremde Länder". Bei dieser Charakteristik ist es natürlich, daß Gellert dem dummen und unmoralischen Freidenker Simon auch die Züge der seit Holberg beliebten Figur des Deutschfranzosen beilegt. Gellerts komische Motive deuten auf Kenntnis Holbergs; aber größtenteils dürfte er sie dessen Nachahmern in der sächsischen Komödie entlehnt haben, soweit sie nicht deren französischen Vorbildern entstammen.

Das dritte Lustspiel Gellerts endlich von 1747 zeigt uns die Rührkomödie in ihrer ausgebildetsten Form: „Die zärtlichen Schwestern". Zärtlichkeit bedeutet nach Gellerts Sprachgebrauch tugendhafte Liebe. Diese bildet das Hauptmotiv des tränenreichen Stückes. Julchen, die jüngere Tochter Cleons, widerstrebt aus mißverstandenem Freiheitsbegriff dem Eheglücke an der Seite ihres reichen Bewerbers Damis. Diese Motivierung ist allerdings für die deutsche Literatur eine Neuschöpfung, aber von Gellert aus der französischen Komödie entnommen. Die weibliche Ehescheu wird erst viel später durch Immermann in „Cardenio und Celinde" dramatisch ausgewertet. Julchen wird durch eine unschuldige List ihrer älteren Schwester Lottchen, des typischen Gellertschen Frauenideals, am Stückschlusse ihrem Glücke zugeführt. Lottchen selbst aber muß zu ihrem und unserem Leidwesen erkennen, daß ihr eigener Bewerber Siegmund nicht treu genug ist, um sie, der Versuchung des Geldes erliegend, nicht zu verraten. Überhaupt spielt in allen Komödien Gellerts trotz ihrer tränenreichen Empfindsamkeit das Geld eine sehr bedeutsame Rolle zur Herbeiführung der nach den Worten so unmaterialistischen Glückseligkeit. Die starke Betonung des Geldpunktes bei allen Eheschließungen läßt die rührenden Herzensbündnisse doch auf sehr wohl berechneter materieller Grundlage aufbauen. Und auch Lottchens Tugend sieht sich, wenn auch nicht mit einem zärtlichen Ehegatten, so doch mit einem

Rittergute belohnt. Das Bürgertum hat nicht vergessen, daß der Grund seiner politisch-sozialen Erstarkung wirtschaftlicher Natur war: Geld.

Die Komik ist in der Komödie bis auf die Figur eines pedantischen Magisters, der aber weniger komisch als langweilig wirkt, ausgeschaltet. Die Rührung herrscht unumschränkt, und die Tränen fließen reichlich, allzu reichlich. Die einzelnen Figuren sind durchaus schemenhaft gezeichnet, der untreue Liebhaber zudem mit im Laufe des Stückes vollständig widersprechendem Charakter. Sein Vorbild ist der Damis aus Destouches' Komödie „Ingrat", auf die schon Erich Schmidt die ganze Handlung der „Zärtlichen Schwestern" zurückführt. Am besten geraten innerhalb der quallenhaften Lacrymosen sind noch Julchen und ihr Liebhaber Damis. Das Schema der Gegenüberstellung eines einigen und eines uneinigen Liebespaares entstammt dem Schäferspiele, in dem sich ja Gellert ebenfalls wiederholt versucht hat. Die Doppelhandlung, die das geeinigte Paar trennt, das uneinige einigt, ist dürftig, voll breiter, langweiliger Erörterungen und in ihrem Schneckentempo nur durch Belauschungen und Mißverständnisse schwerfällig zu Ende geführt, ein im Tränenbade aufgelöstes Gebilde. Der Vorzug der „Zärtlichen Schwestern" gegenüber den früheren Komödien besteht höchstens darin, daß sich hier Gellert die zu seiner moralisierenden Haltung so schlecht stimmenden lüsternen Frivolitäten versagt hat.

dd) Gesamtcharakteristik.

Gellerts Komödien zeigen in ihrer Gesamtheit — das einaktige unbedeutende Nachspiel „Die kranke Frau" mit dem in der sächsischen Komödie längst verbrauchten französischen Motive des eingebildeten Kranken dürfen wir hier füglich trotz geschickter Technik aus unserer Betrachtung ausschalten — nur darin einen Fortschritt, daß das Rührende immer stärker überwuchert und die in den beiden ersten Komödien noch verhältnismäßig zahlreichen komischen Züge in der letzten schließlich gänzlich verdrängt. Seine Lustspieltechnik bleibt im Traditionellen haften; nur beobachten wir, daß er zum Schaden der Belebtheit der Handlung die listigen, dreisten Bedientenfiguren entfernt hat; sie, als die üblichen Hauptträger der Komik, müssen dem Rührelemente weichen. Äußerlich hat er sich von der Gottschedschen Fünfaktzahl wenigstens in zwei Stücken, der „Betschwester" und den „Zärtlichen Schwestern", zum italienischen Dreiakter gewandt. Weiter ist noch zu bemerken, daß er zur Benennung seiner Figuren französierende Renaissance-Namen den beliebten Namenschildern der sächsischen Komödie vorzieht. Auch die Sprache zeigt uns nichts grundsätzlich Neues. Wohl ist die Dialogführung belebt und zeigt das Bestreben, sich der Umgangssprache des sächsischen Mittelstands anzupassen; selbst die Höflichkeitsfloskeln sind

trotz ihrer Steifheit realistisch, da sie nur die damalige zeremonielle Konvention wiedergeben. Gegenüber der Starrheit Gottschedscher Prinzipien zeigt die stärkere Verwendung der Monologe in den „Zärtlichen Schwestern" eine gewisse psychologisch-dramaturgische Freiheit. Aber alle diese kleinen Fortschritte, die zudem wie Gellerts Individualisierungsstreben aus Kraftmangel in den Anfängen, im Wollen stecken bleiben, können nicht die breiige Verwässerung der Sprachbehandlung verdecken. Auch im Dialog erreicht er Schlegel nicht. Für die Entwicklung des deutschen Lustspiels im ganzen hätte Gellert außer durch die Einführung des Rührenden — und dies hat nur historischen Wert für seine empfindsame Zeitepoche — also kaum irgendwelche Bedeutung, wenn er nicht bewußter und stärker als seine Vorgänger das bürgerliche Mittelstandsmilieu betont hätte.

Seine Komödien sind, wenn auch nicht lebenskräftig gestaltete, so doch realistisch geschaute Familienstücke des sächsischen Bürgers seiner Zeit und berühren sich dadurch mit denen Johann Elias Schlegels. Nur in diesem Sinne ist Lessings übertriebenes Lob im 22. Stück der Hamburger Dramaturgie zu verstehen: „Unstreitig ist unter allen unseren komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist". Wir müssen dabei allerdings an Lessings Grundsatz literarischer Kritik denken: „Einen elenden Dichter tadelt man gar nicht, mit einem mittelmäßigen verfährt man gelinde, gegen einen großen ist man unerbittlich". Die Nationalisierung der Komödie durch die realistischen Familienbilder ist keine originale Leistung Gellerts, da sie auf das von englischer religiös-moralischer Familienliteratur bestimmte französische Rührdrama zurückgeht.

Dieses bedeutet kulturhistorisch die Spiegelung der bürgerlichen Mittelstandsbewegung im 18. Jahrhundert. Die mit der Lösung aus strenger kirchlicher Gebundenheit zu moralisierender Aufklärung verbundene Erstarkung des Bürgertums innerhalb des Staates findet literarischen Ausdruck im rührenden Lustspiel. Der Bürger ist sich seiner Bedeutung bewußt geworden und verzichtet darauf, noch länger nur Objekt der Komik zu sein, die seine Laster verlacht, er will rivalisieren mit den der Tragödie vorbehaltenen höheren Ständen, auch er will Objekt der Sympathie, der Bewunderung seiner Tugenden sein. In England hat diese Entwicklung am frühesten eingesetzt. Dort findet man zuerst ihren Niederschlag in den moralischen Wochenschriften und Richardsons Familienromanen. In Frankreich nahm die Literatur diese Anregungen frühzeitig auf und baute auf ihnen durch Nivelle de la Chaussée die der Tragödie angenäherte comédie larmoyante auf. Deutschland wurde gleichermaßen von England und Frankreich befruchtet. Es läßt sich daher im einzelnen schwer oder überhaupt nicht entscheiden, wieweit das in die deutsche Komödie ein-

dringende rührende Element direkt von Richardson oder auf dem Wege über Nivelle de la Chaussée hergekommen ist. Soviel steht aber fest, daß die Rührkomödie durch das Interesse der moralischen Wochenschriften angeregt die Motive von Richardsons Familienroman auf die Bühne bringt. Der neue kulturelle Faktor hat in ihr seine erste dramatische Veranschaulichung erfahren. Neben ihre sittlich-erbauliche Tendenz tritt früh die politische, wie sie bei Nivelle de la Chaussées Zeitgenossen Voltaire bereits zum Durchbruch gelangt und schließlich über Diderot in Beaumarchais, dessen „Hochzeit des Figaro" Napoleon „la Révolution en action" nannte, Hauptzweck wird. Mit Recht hat man bereits in der Vergleichung von de la Chaussées Bearbeitung der „Pamela" und Voltaires Bearbeitung „Nanine" den Gegensatz der beiden Schriftsteller erkannt. Doch wenn de la Chaussées und mit ihm Gellerts Komödie auch keine politische Fanfare ist, sie spiegelt doch die soziale Entwicklung wider. Diese ist auch in den „Candidaten" Krügers zu beobachten.

Und vielleicht ist es nur natürlich, daß nun bei dem Hervortreten eines bislang unterdrückten Standes gerade die Glieder am weitesten in den Vordergrund geschoben werden, die am tiefsten im Dunkel gehalten worden waren: die Frauen. Die moralischen Wochenschriften schreiben über Mädchenerziehung, Frauenbildung, Ehe- und Familienleben. Der Familienroman Richardsons zeichnet Frauenideale. Alle diese Schriften, Romane und ihre Nachahmungen entfachen ein lebhaftes Interesse an der Stellung der Frau innerhalb der neuen bürgerlichen Gesellschaft; andrerseits zeigen sie auch, daß die Frau als literarischer Konsument, die bisher sich auf die reiche Erbauungsliteratur beschränkte, jetzt für alles Schöngeistige mit empfindsam moralischer Tendenz in Frage kommt. Es ist daher um so leichter erklärlich, daß auch das aus der Erbauungsliteratur genährte dramatische Schaffen, die Rührkomödie, die Frau in den Mittelpunkt des Interesses stellt, und zwar, entsprechend den Ansprüchen des neuen sozialen Faktors auf Bewunderung, als Idealgestalt, die Tugend, Religion und Bildung vereinigt, um standhaft allen Schlägen eines widerwärtigen Schicksals zu trotzen und endlich, zur Rührung aller Herzen, dank ihrer Tugend die Wiederherstellung und Erhöhung ihres Glückszustandes zu erfahren. Märtyrerinnen der Tugend! Dies sind die in Gellerts Komödien immer wieder zu beobachtenden Frauenideale. Die damit veranschaulichte Frauenemanzipation konnte die Unterdrückung heiratsfähiger und -lustiger Mädchen durch allzu strenge Eltern nicht länger zugeben. Die Ehe, nach Gellert „die größte Glückseligkeit des gesellschaftlichen Lebens", mußte auf freier Wahl tugendhafter Zärtlichkeit beruhen. Ausdrücklich sagt Vater Cleon in den „Zärtlichen Schwestern" zu dem unentschlossenen Julchen: „Ich will dich gar nicht zwingen". Wenn wir damit die früheren Komödien Gottschedscher Richtung vergleichen, worin stets strenge Väter oder eigensinnige Mütter ihren

Kindern wider deren Neigung reiche oder heuchlerische Ehegatten aufnötigen wollen, so verstehen wir, welchen kulturellen Fortschritt die soziale Stellung der Frau erfahren hat. Alle diese Betrachtungen zeigen uns, daß die Rührkomödie zwar kein bedeutendes Lustspiel innerhalb der deutschen Literatur hervorbringt, daß sie aber als Spiegelung einer empfindsamen Zeit voll folgereicher sozialer Entwicklungen unverlöschlichen kulturhistorischen Wert besitzt.

5. DER JUNGE LESSING UND CHRISTIAN FELIX WEISSE.

a) Lessing.

aa) Leipziger Genossen.

Die dritte Periode in der Entwicklung der sächsischen Komödie, die für jene Zeit die deutsche bedeutet, beginnt. Gottsched hat den Grundstein gelegt, Christian Krüger und Johann Elias Schlegel erreichen in jener ersten Entwicklungsphase die Höhe. Die Einführung des rührenden Elements bildet die zweite Epoche, die in Gellert ihren konsequentesten Ausdruck findet. Jetzt werden beide Perioden miteinander verschmolzen und zeitigen in Lessing die Vollendung. Diese drei Perioden, deren angeführte Vertreter alle dem deutschen Pfarrhause entstammen, sind zeitlich nicht zu trennen. Krüger und Schlegel sind noch jahrelang tätig, als Gellert bereits sein letztes Lustspiel geschrieben hat. Weiße und der junge Lessing, als Vertreter der dritten Periode, setzen mit ihrem Schaffen schon ein, als Gellert erst ein Lustspiel veröffentlicht hat. Die Fäden laufen wirr durcheinander, und die Trennung der Epochen läßt sich nur dem wesentlichen Gedankeninhalt, der bestimmenden Kunstanschauung nach rechtfertigen. Mit Schlagworten unterscheiden wir die drei sich wechselseitig durchdringenden Perioden als satirische Lachkomödie, weinerliche Rührkomödie, sinnend-heitere Mischkomödie.

Der Mittelpunkt geistigen Lebens in Deutschland bleibt nach wie vor Leipzig. „Mein Leipzig lob' ich mir, es ist ein klein Paris und bildet seine Leute". Hier sollte auch Lessing (1729—1781) die ersten Jahre seines Schriftstellertums durchmachen. Im Herbst 1746 bezog der Kamenzer Pastorensohn, der auf der Fürstenschule St. Afra in Meißen im Studium der alten Sprachen sich schon tief eingelesen hatte in Plautus und Terenz, die Leipziger Universität. Schnell fand er einen Kreis von Freunden, die alle mehr oder minder starke literarische Neigungen betätigten. Der älteste unter ihnen war Lessings Vetter Christlob Mylius, der als leichtsinniger Freigeist und liederlicher Lohnschreiber allerdings schlecht genug zu dem um sieben Jahre jüngeren Theologiebeflissenen passen mochte. Doch Gotthold Ephraim hatte gar nicht

das Bedürfnis, mit Scheuklappen bewehrt, sich hinter sein Brotstudium zu machen. Ihm galt es, sich auszudehnen. Die Universität war ihm keine Fachschule, sie war ihm die universitas litterarum. Die vielseitigen Kenntnisse, die er bei ihr sich erwarb, verbreiterte und vertiefte er durch eifriges Studium in dem Buche des Lebens, dessen Erfahrungen auszuschöpfen ihn keinerlei engherzig-prüde Vorurteile hemmten. Ihn störten daher auch nicht das verkommene Äußere und der Lebenswandel des Vetters, solange er glaubte, von ihm in irgendwelcher Beziehung lernen zu können. Allerdings für seine früh gesetzte Zielrichtung, ein deutscher Molière zu werden, fand er in Mylius, außer daß ihn dieser in Schauspielerkreise einführte, wenig fördernde Führung.

Der Komödienschreiber Mylius, dessen Feder, außer einem Singspiel „Der Kuß“ und einem Schäferspiel „Die Schäferinsel“, die Lustspiele „Die Ärzte“ von 1745 und „Der Unerträgliche“ von 1746 entstammen, ist kein Dichter. „Die Ärzte“, eine die Derbheiten übertrumpfende Nachahmung von Krügers „Geistlichen auf dem Lande“, ist technisch das geschicktere Stück und zeigt ebensoviel Sinn für Bühneneffekte und naturalistische Beobachtungsgabe wie Mangel an dichterischer Eigenart. Daß dieses unflätige Machwerk einer Buchhändlerspekulation seine Entstehung verdankt, ist eine vielsagende Erläuterung zu dem Ruhmestitel Leipzigs, ein Zentrum feingesitteter Kultur zu sein. „Der Unerträgliche“, im traditionellen Stil des einseitig-oberflächlichen Charakterlustspiels der sächsischen Komödie, ist mit seiner unbeholfenen Technik ebenso langweilig wie hundert Vorgänger. Mylius zeigt als Komödienschreiber keine eigene dichterische Note. Er ist mutatis mutandis ein Schriftsteller vom Schlage unserer modernen Kaffeehausliteraten. Es eignet ihm Anfühlung, keine Einfühlung, seine Komödien sind Satiren, die durch Übertreibung ihr Ziel zu erreichen suchen. Er ist ein Nachkomme Picanders mit den Mitteln einer vervollkommneten Technik, wie sie die sächsische Komödie allmählich erlangt hatte. Realistik im Sinne derber Schilderungen des Niedrigen ist sein Kunststil, wenn von Kunst bei ihm die Rede sein kann. Auch Ossenfelder, der St. Afraner Schulkamerad, mit dem Lessing nun in Leipzig im seichten Gewässer der Anakreontik plätschert, konnte diesem für die Entwicklung seines dramatischen Talents nichts bedeuten. Die satirisch-realistisch gemeinten Lustspielversuche des leichtlebigen Ossenfelder sind Wassersuppen, denen der Myliussche Pfeffer fehlt.

Am nächsten steht dem jungen Dramatiker Lessing Christian Felix Weiße. Er war der dramatisch Begabteste unter Lessings Genossen. Wären Lessings Jugendkomödien alle verloren, so könnte uns Weißes Lustspielproduktion am besten ihre Charakteristik geben. Der Lustspieldichter Weiße ist ein typischer Aneigner, der mit Fleiß und Umsicht sich der Kunstmittel seiner Zeit bemächtigt und mit ihnen dann

ein Vierteljahrhundert lang wirtschaftet, ohne irgendwelche weiteren bedeutsamen Fortschritte zu machen. Er ist ein Frühreifer, der keine Entwicklung aufweist, eine jener literarischen Erscheinungen, die mit dem Erstlingswerke Wechsel auf die Zukunft ausstellen, sie aber nie einlösen. Mit den fortschreitenden Jahren enttäuschen sie um so mehr, je mehr Hoffnungen an ihre Anfänge geknüpft werden. Weiße repräsentiert auch mit seinen spätesten Komödien das deutsche Lustspiel am Ende der vierziger Jahre. Persönliches, wie Lessing schon in seinen Jugendlustspielen, weiß er nicht zu geben. Sein Gesamtschaffen ist daher auch am besten geeignet, uns am Schlusse des Kapitels noch einmal die wesentlichen Züge der sächsischen Komödie vorzuführen.

bb) Jugendkomödien.

Lessings Jugendproduktion ist zwiespältig. „Damon oder die wahre Freundschaft" (1747) und „Die alte Jungfer" (1749) wurden von ihm selbst der Aufnahme in seine „Schriften" nicht für wert gehalten. Der Einakter „Damon" wandelt auf Holbergs Spuren, ohne aber auch nur annähernd dessen bühnensichere Technik und Natürlichkeit der Sprachbehandlung zu erreichen. „Die alte Jungfer", die ihre Intrige dem „théâtre italien" entlehnt, ist gewandter im sprachlichen Ausdruck, unbedenklicher in der moralischen Gebärde. Die größere Lebendigkeit der Handlungsführung ist der Vorlage zu danken, deren Wahl allein schon Lessing in Gegensatz zu Gottsched stellt und der er überdies die verpönte Hanswurstfigur entnimmt. Der „Gebackensherumträger" Peter ist der altbekannte Harlekin der Stegreifposse, wenn er jetzt auch statt des bunten Wamses einen weißen Kittel trägt; kommt es doch nicht auf die Farben an, wenn die Kleidung ihn nur von der gewöhnlichen Umgebung heraushebt. Doch der Gegensatz zu Gottsched bedeutet keine Eigenart, er bedeutet nur eine Vertauschung der Traditionsbahnen. Immerhin ist doch, wie schon Erich Schmidt andeutet, darin eine Entwicklung des Verfassers zu erblicken, daß statt der harmlosen, sittlich indifferenten Haltung des „Damon" jetzt eine gewisse lebemännische Skepsis sich äußert, wie sie in dem Kleinparis unter den Literaten und Schauspielern nicht verwunderlich ist.

Zu dieser französierenden, internationalen Komödientradition, deren Quellen aus griechischer, lateinischer, dänischer, englischer, französischer, italienischer Literatur gespeist werden, die in Deutschland aber auch schon wieder auf deutsche Vorbilder zurückgreifen kann, gehört auch der Einakter „Der Misogyne", der 1767 auf drei Akte erweitert wird, ohne dadurch an ästhetischem Wert zu gewinnen. Auch hier ist wieder das Beste der Dialog. In allem anderen dramatischer Produktion, wie Motiven, Aufbau, Handlungsführung, Personengestaltung, ja selbst in Namengebung, ist Lessing nicht minder wie Weiße ein Aneigner. Wenn man aus diesen Jugendkomödien bereits Lessings Physiognomie erkennen will, so scheint mir das eine Konstruktion a

posteriore; bestenfalls kann man darin den gewandten und klaren Sprachbildner, den schlagfertigen Dialektiker, den witzigen Epigrammatiker in seinen Anfangsregungen erstehen sehen. Im übrigen stimmen diese Erstlingswerke nur in dem Negativen mit Lessings späteren dichterischen Versuchen überein: daß der mit scharfem, durchdringendem Intellekt begabte Verfasser an Erfindungskraft arm war, daß seine Phantasie lahme Schwingen hatte.

Drei andere Jugendkomödien: „Der junge Gelehrte", „Der Freigeist" und „Die Juden" zeigen formell dieselbe unpersönliche Handschrift, aber gehaltlich offenbaren sie den selbständigen, mutigen Bekenner, und dieser Gehalt beeinflußt schließlich auch die Form. Schon sein frühestes, in Meißen bereits begonnenes Lustspiel „Der junge Gelehrte", das 1748 die Neuberin mit großem Erfolg aufführte, ist ein Bekenntnis. Er wendet sich in der Hauptfigur Damis gegen die Pedanterie und den Dünkel eines lebensfremden Gelehrtentums; daß er Damis auch noch zum heuchlerischen Dummkopf macht, ist ein Übermaß, das der Tradition der lasterhaften Charakterkomödie entspricht. Der eifrige Bücherleser Lessing war selbst gleich seinem Helden in Gefahr, über den Büchern das Leben zu vergessen, er wäre aber nicht jener männlichste Charakter unserer Literatur, wenn er nicht entschlossen die Bücher beiseitegeworfen hätte, um sich im Strom der Welt zu bilden. Damis ist die Puppenschale, der der Schmetterling Lessing entschlüpft, um jenes Gegenspieler Valer gleich zu werden, von dem der gespreizte Hohlkopf abschätzig berichtet: „Er hat seit einigen Jahren die Bücher beiseite gelegt: er hat sich das Vorurteil in den Kopf setzen lassen, daß man sich vollends durch den Umgang und durch die Kenntnis der Welt geschickt machen müsse, dem Staate nützliche Dienste zu leisten". Bei dem Ekel vor dem toten Bücherwissen und dem Drang, das Leben zu fassen, das Leben zu leben, drängt sich dem jungen Lessing bereits der Vergleich mit dem Faust der Volksdichtung auf, so daß wir wiederholt Anspielungen darauf begegnen. Gegenüber diesem persönlichen Erlebnisgehalt wirkt die Technik doppelt unbeholfen. Sie hebt sich aus der international begründeten Tradition der sächsischen Komödie nur durch die Frische der Situationskomik und die witzige Dialektik des Dialogs, der schon — allerdings auch nur — die Klaue des Löwen zeigt. Die Hauptvorbilder der Komödie sind Holberg und Destouches, deren Vereinigung, gestärkt durch Beimischungen aus Molière, Marivaux und Plautus, bereits die Grundlage zu jener, heitere und ernste Elemente paarenden Mischkomödie andeutet, die später in „Minna von Barnhelm" ihren Gipfel erreichen sollte. Zwischen den Personen, etwa von Juliane Gellertscher Abstammung zu Minna, von dem Holbergischen Anton zu Just, ist allerdings noch ein weiter Weg, und nur die Lisette steht der Franziska näher. Aber bedeutsam für den späteren Dichter unseres

ersten Lustspiels mit deutschem Nationalgehalt ist, daß er bereits hier die antinationale, kosmopolitische Neigung des Aftergelehrten geißelt.

Auch der „Freigeist" (1749), ein Lustspiel in fünf Aufzügen, ist ein Bekenntnis, zugleich aber auch eine captatio benevolentiae des Vaters. Der alte Kamenzer Pastor konnte es nicht verstehen, daß sein Sohn unter die Rotte Korah der Komödienschreiber ging, von denen ihm sein Neffe Mylius allerdings keinen erfreulichen Eindruck geben konnte. Da will ihm sein Sohn an einem praktischen Beispiele zeigen, daß ein Komödienschreiber ein Mensch ist, „der die Laster auf ihrer lächerlichen Seite schildert"; und in demselben Briefe (April 1749) kündigt er ihm hypothetisch eine Komödie an „auf die Freigeister und die Verächter Ihres Standes". Auch bei dieser Absicht verleugnet Lessing nicht seine Überzeugung. Wohl läßt er den Freigeist Adrast durch den Theologen Theophan bekehren, aber nicht etwa von dem Freigeistertum überhaupt, sondern von seiner lächerlichen Seite, seiner unduldsamen Selbstüberhebung. Den platten Rationalismus, der zugunsten nüchterner Verstandeserklärung alles religiöse Erleben leugnet, lehnt er ab, aber ebenso entfernt er sich weit von jener bei Gellert beobachteten moralisierenden Auffassung, daß jeder Freigeist zugleich auch ein törichter, lasterhafter Heuchler sei. Adrast ist „voller tugendhafter Gesinnungen", wie schon der erste Entwurf ausdrücklich hervorhebt. Aber auch Theophan bringt ihn von seiner Verachtung und Unduldsamkeit gegenüber den Gläubigen nicht etwa durch dogmatische Beweisgründe ab, sondern durch eine vorbildlich edle, menschenfreundliche Lebensführung. Nicht die Zugehörigkeit zur Religionsgemeinschaft beweist seine Tugend, sondern ihre Betätigung und Bewährung im Leben. In beiden Lagern gibt es minderwertige Exemplare, die das Urteil der Gegenseite zu rechtfertigen scheinen: der gläubige Diener Martin des gläubigen Theophan ist ein Dummkopf und der freigeistige Diener Anton des freigeistigen Adrast ist ein Spitzbube. Daraus ergibt sich aber nur, daß nicht das Glaubensbekenntnis den Wert des Menschen ausmacht, sondern seine aktive sittliche Lebenshaltung.

Aus dieser Forderung des sittlichen Aktivismus spricht das Humanitätsideal Lessings, wie es in „Nathan dem Weisen" seine höchste Verklärung findet. Ein weiterer Vorläufer dieser edelsten Toleranzdichtung ist das Lustspiel „Die Juden" (1749). Lessing spricht sich selbst in der späteren Vorrede über dessen Grundlage aus. „Es war das Resultat einer sehr ernsthaften Betrachtung über die schimpfliche Unterdrückung, in welcher ein Volk seufzen muß, das ein Christ, sollte ich meinen, nicht ohne Art von Ehrerbietung betrachten kann. Aus ihm, dachte ich, sind ehedem so viel Helden und Propheten aufgestanden und jetzo zweifelt man, ob ein ehrlicher Mensch unter ihm anzutreffen sei? Meine Lust zum Theater war damals so groß, daß sich alles, was mir in den Kopf kam, in eine Komödie ver-

wandelte. Ich bekam also gar bald den Einfall, zu versuchen, was es für eine Wirkung auf der Bühne haben werde, wenn man dem Volke die Tugend da zeigte, wo es sie ganz und gar nicht vermuthete". Im Mittelpunkt steht ein Reisender, der bei einem, von schurkischen, als Juden verkleideten Christen ausgeführten Überfall auf einen Gutsherrn diesen rettet und der sich schließlich, als ihm der Gerettete zum Dank seine Tochter anverloben will, als Jude zu erkennen gibt und dadurch den Antisemitismus des Barons, wie später durch seine Großmut den seines Dieners, ins Wanken bringt. Die Handlungsdurchführung ist durchaus ungeschickt und unwahrscheinlich; der künstlerische Wert der Komödie ist gleich Null, und selbst die Gestalt des jüdischen Reisenden ist in dessen übergroßer Zurückhaltung, Scheu und Vorsicht im ganzen verfehlt. Dennoch ist das Lustspiel für die Entwicklung und Darstellung von Lessings Humanitätsideal von großer Bedeutung. Nie war vorher mit solchem Nachdruck für die Toleranz gegenüber den verachteten Juden in der Literatur eingetreten worden. Bisher war vom Mittelalter her der Jude in der komischen Literatur stets nur Karikatur, Objekt verlachender Komik gewesen, die stets einer mehr oder minder starken antisemitischen Neigung ihr Dasein verdankte. Schon Erich Schmidt weist darauf hin, daß Lessings Reisender „der erste gebildete Israelit unserer Literatur, gleichzeitig mit den ersten gebildeten Israeliten im deutschen Leben" ist.

b) Christian Felix Weiße.

Der Wert von Lessings Jugendkomödien liegt in ihrem persönlichen Bekenntnischarakter. Dadurch fallen sie aus der Tradition der sächsischen Komödie heraus, deren Eigenart weit besser gewahrt bleibt durch die Produktion von Lessings Jugendgefährten Christian Felix Weiße. Die noch heute maßgebende Monographie über ihn hat uns Jacob Minor gegeben in „Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts" (1880). Ihr folgen wir auch, wenn wir hier zum Schlusse unserer Betrachtung der sächsischen Komödie deren wesentliche Züge aus einer Durchmusterung von Weißes konventionellen Stücken zu erkennen versuchen.

Weiße, der um drei Jahre ältere Genosse Lessings, beginnt seine Komödienproduktion noch vor diesem. Der Stoff seiner einaktigen Alexandrinerkomödie „Die Matrone von Ephesus" (1744) entstammt dem Erzählungsschatze indischer Literatur. Der junge Weiße bekundete darin ein unbestreitbares Talent in der Dramatisierung einer wirkungsvollen Anekdote und in der Versifizierung der Umgangssprache. Er zeigt Witz und Begabung für dramatische Bühnenwirkung, die trotz ihrer mangelnden Übung doch schon so weit durch seinen steten Besuch der Neuberschen Schaubühne geschärft ist, daß sie hinter keinem zeitgenössischen Komödienschreiber zurückstehen

muß. Andererseits zeigt diese Erstlingsarbeit ebensowenig wie die ersten Lustspiele Lessings künstlerische Eigenheiten, die auf kommendes Neuland vorbereiteten. Der weiche Weiße und spätere brave Steuereinnehmer war in keiner Weise Revolutionär. Er steht fest verankert in dem breiten, flachen Strome der Überlieferung.

Interessanter sind die „Poeten nach der Mode" (1751), weil hier die übliche Heiratsintrige, wonach verblendete Eltern der vernünftigen Tochter einen Mann aufnötigen wollen und durch das Intrigenspiel zur Erkenntnis des Unwerts des eigenen Kandidaten gebracht werden, mit einer Literatursatire verknüpft ist. Diese zeigt Weiße als Unparteiischen in dem Kampf der Gottschedianer und der Schweizer, der reimreichen platten Wasserdichter und der dunklen seraphischen Feuerdichter. Die Parodie der feindlichen Lager ist durch Reimreich, den Kandidaten des Vaters, und Dunkel, den Kandidaten der Mutter, nicht schlecht geglückt, und wir erleben hier jene Wirkung des theoretischen Literaturgezänks auf die Familie, von der Goethe in „Dichtung und Wahrheit" berichtet. Dadurch erhält das traditionelle zänkische Ehepaar als Grund der Entzweiung ein literarisches Motiv. Valer aber ist der Vertreter gesunder ästhetischer Anschauungen und erhält dadurch in sein typisches Bild des farblosen Liebhabers belebende Töne, um so mehr, da die Intrige nicht wie gewöhnlich durch eine Lisette geführt wird, sondern er selbst die treibende Kraft zur Verwirklichung seiner Herzenswünsche darstellt. Auch seine Partnerin ist etwas lebhafter gezeichnet als sonst, dadurch, daß sie die Soubrettentöne der diesmal abwesenden Lisette erhielt.

Einen lebhaften Erfolg erzielte Weiße mit der „Haushälterin" (zwischen 1758 und 1760). Das Thema ist der italienischen Spieloper entnommen. Die geldgierige, mannstolle serva padrona und der von ihr beherrschte trottlige, heiratslustige Pimpinone der opera bernesca sind die Vorbilder der Haushälterin Kleonte und des alten Geronte. Kleonte will das Vermögen des Geronte an sich reißen und nimmt dazu den alten Filz mit in Kauf. Der aus der Fremde zurückkehrende Sohn Valer durchkreuzt ihre Pläne, bringt sie zur Flucht und erlangt selbst das tugendhafte Mündel Clarissa zur Frau. Das Motiv des Heimkehrenden konnte Weiße ebensowohl aus den lateinischen Komödien wie aus den romanhaften Verwicklungen der Literatur seiner Zeit entnehmen. Ebensowenig originell ist das Motiv von Valers Intrige, der die Entlarvung der Haushälterin herbeiführt, indem er sich selbst in sie verliebt stellt. Wir erkennen daraus, worauf schon Minor hingewiesen hat, die Verwandtschaft der Haushälterin mit Lessings alter Jungfer, die beide den beliebten Typus der mannstollen alten Jungfern repräsentieren. Die Bedienten Johann und Christiane haben zwar die Intrigenführung an Valer, wie in den „Poeten nach der Mode", abgeben müssen, sind aber nicht weniger

vorlaut und dreist als ihre zahlreichen Vorbilder. Schließlich wird die Abhängigkeit von der Tradition noch durch den mit Valer sich in die Intrigenführung teilenden Arist bekundet, der der bekannte wohlmeinende Onkel ist, wie ihn schon die Gottschedin als Wahrmund in der „Pietisterey" eingeführt hat. Wir sehen daraus, daß Weiße mit dem ganzen Apparat traditioneller Lustspieltechnik arbeitet. Dennoch darf der Fortschritt nicht zu gering angeschlagen werden, daß bei ihm nicht länger die Bedienten die Träger der Handlung sind. Dadurch wird diese von vornherein einheitlicher, indem die Vorbedingungen gegeben sind, sie aus dem Charakter der Hauptpersonen abzuleiten. Die Handlung wird dramatisch wirksamer. Da Weiße trotzdem versteht, die in der Intrige steckenden komischen Motive theatralisch auszuwirken, so bekenne auch ich mich zu jenen Gegnern Lessings, die entgegen dessen Urteil die „Haushälterin" für Weißes bestes Lustspiel erklärten.

Traditioneller ist wieder „Ehrlich währt am längsten oder der Mißtrauische gegen sich selbst" (1761). Der Titel schon erinnert uns an zahlreiche Vorläufer. Doch wieder beobachten wir bei Weiße eine Änderung, die Verinnerlichung und Vertiefung bedeutet. Die Umbiegung ist schon im Titel angedeutet. Arist ist nicht gegen andere mißtrauisch, sondern gegen sich selbst, und wenn er seinen eigenen Fähigkeiten nur schwer glauben kann, so glaubt er um so leichter den anderen. Indem Weiße den Arist im Gegensatz zu den bisher üblichen anmaßenden gelehrten Pedanten als schüchternen Gelehrten zeichnet, hat er einen neuen Typus eingeführt, der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine beliebte Figur der komischen Literatur bleibt. Da er sich selbst erniedrigt, muß er notwendigerweise die anderen erhöhen. Der Charakter des Mißtrauischen wird daher mit dem des Leichtgläubigen verbunden. Dadurch findet Weiße Gelegenheit, den Lessingschen Einakter „Damon" in seine Komödie einzubeziehen. Arist-Damon hat seinen Gegenspieler in dem gerissenen Freunde Kleanth-Leander, dem Weiße noch Züge des sittenlosen Jean de France beimengt. Beide bewerben sich um die reiche Witwe; diese ist aber bei Weiße zur Erweiterung der Handlung das Mündel des Geronte, der, entsprechend dem Grobian des „Bookesbeutel", als Anhänger des billigen und bequemen Alten mit seiner neuerungssüchtigen Frau den bekannten Typus des zänkischen Ehepaars bildet. Nach dem Grundsatz: Wer sich selbst erniedrigt, soll erhöhet werden, erhält schließlich Arist doch noch trotz aller Hindernisse die Hand der begehrten Witwe.

Die Komödie „Die unerwartete Zusammenkunft oder der Naturaliensammler" (1764) arbeitet stärker als ihre Vorgängerinnen mit den in der Rührkomödie beliebten romanhaften Verwicklungen. Im Mittelpunkt steht ein Frauenideal: Henriette. Als Neuerung gegenüber Gellert wird hier der Ton auf die Hausfrauentugenden gelegt, die

Hand in Hand mit unbedingter Moral gehen. Wir werden dadurch noch mehr als bisher ins Innere der Bürgerhäuser geführt. Bürgerliche Moral und Sitte geben die Atmosphäre. Da darf denn auch nicht die Gestalt des groben Wahrheitsverkündigers in dem alten Wahrmund fehlen. Der Naturaliensammler scheint nur deshalb mit der Sammelwut behaftet, um ein Objekt für Wahrmunds Derbheiten zu bilden. Aber dieser grobe Freund hat natürlich trotz seiner rauhen Schale den bekannten guten Kern und ist daher den moralischen Lehren der gut bürgerlichen Henriette zugänglich, so daß auch hier die Tugend belohnt und das Mädchen von ihrem Geliebten heimgeführt wird. In der äußeren Form ist ein Fortschritt darin zu gewahren, daß alle Personen des Stückes, nicht nur die Bedienten, deutsche Namen tragen.

Wieder sächsische Lachkomödie ist „Der Projektenmacher" (1764). Der Titelheld ist eine Kreuzung aus Schlegels „Geschäfftigem Müssiggänger" und Lessings „Jungem Gelehrten". Minor setzt ihn unseren Sozialdemokraten gleich, heute würde er wahrscheinlich weiter nach links greifen. Die Verwandtschaft mit Lessings „Jungem Gelehrten" besteht nicht nur, wie die mit Schlegels Komödie, in dem Charakter des Titelhelden, sondern in einer ganzen Reihe von Einzelzügen. Wie der junge Gelehrte Damis in dem lateinische Sentenzen redenden Chrysander einen Abklatsch seiner pedantischen Aftergelehrsamkeit neben sich hat, so bei Weiße der „Projektenmacher" Kleanth in dem Weltverbesserer Geronte. Arist entspricht Valer, Isabella der gehorsamen, tugendvollen Juliane. Weiße hat die Personenzahl des Stückes noch vermehrt, indem er an Stelle der typischen beiden Bedienten deren vier aufnimmt und außerdem als Intrigenführer einen Bruder Isabellens, Damon, nach dem Vorbilde lateinischer Komödien erfindet. Die angezettelte Intrige gipfelt darin, daß dem Projektenmacher ein Wäschermädchen als Gräfin vorgeführt wird und er derentwegen auf Isabella verzichtet. Dieses Verkleidungsmotiv ist in Holbergs „Jean de France" vorgebildet, in männlichem Geschlecht erscheint es nach dem Vorgange Molières bei Christian Weise und Reuter sowie in Lessings „Alter Jungfer". An Lessings „Juden" klingt das Motiv der gestohlenen Dose an.

Ein neues dramatisches Genre meldet sich in „Amalia" (1765) an. Lessing urteilt darüber im 20. Stück der Hamburger Dramaturgie: „Amalia wird von Kennern für das beste Lustspiel dieses Dichters gehalten. Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgeführte Charaktere und einen lebhaftern gedankenreichen Dialog als seine übrigen komischen Stücke". Die „Amalia" ist ein rührendes Lustspiel, wie es etwa de la Chaussées „Mélanide" ist. Die Zugehörigkeit zur Lustspielgattung ist wesentlich negativ bestimmt durch die Abwesenheit tragischer Form und Technik. Die Lustspieltechnik ist hier in den Dienst eines neuen Genres gestellt, das Lessing mit seiner „Miß Sara Sampson" zehn Jahre vorher in Deutschland eingeführt hatte: des bürger-

lichen Dramas. Wie Lessing, so führt uns auch Weiße ein englisches Milieu vor und beweist damit seine Unfähigkeit, seiner fortgeschrittenen Zeit den Puls zu fühlen. 1755 war das deutsche Bürgertum innerlich und äußerlich noch nicht so erstarkt, um Träger tragischer Spannung zu sein. Aber es ging mit Riesenschritten voran. Und Weiße versuchte ja keine tragische Auswertung, er wollte ja nur rühren. So gut wie Gellert hätte er daher in Deutschland bleiben können. Weiße ist Nachfühler. Lessings Engländerstück mit bürgerlicher Familienmoral hatte sich bewährt, so wagte er es auch nun nach zehn Jahren, dessen Form für die eingebürgerte Rührkomödie zu verwenden. Den Inhalt gibt die Lösung eines Pflichtproblems in der Form des Graf-von-Gleichen-Motivs, das hiermit zum ersten Male in die neue deutsche Literatur eintritt und dann über Goethes „Stella" das 19. Jahrhundert immer wieder beschäftigt. Der lebenslustige Freemann hat Amalie verlassen, um mit Sophien, der Mutter seines Kindes, in Bristol zu leben. Amalie folgt nach bekanntem Muster in Manneskleidern dem Geliebten und erprobt als skrupelloser Verführer ihre Nebenbuhlerin. Da diese die Probe besteht, entsagt die tugendreiche Amalie, und zur eigenen Belohnung reicht ihr der Konfident die Hand. Dieser Vertraute ist an Stelle des früher üblichen Bedienten das Mundstück des Dichters, um die Absichten und Pläne, das innere Geschehen, wenn nicht zu veranschaulichen, so doch zu verlautbaren. Entsprechend Lessings „Sara" spielt auch Weißes Stück in einem neutralen Gasthofe, dessen Wirt Tricks und die kupplerische Wirtin Träger der Komik sein sollen, aber trotzdem das bürgerliche Drama nicht zum Lustspiel zu gestalten vermögen. Nicht nur der äußere Rahmen, Einzelzüge wie die Moores „Gamester" entlehnte Spielleidenschaft, die ganze Atmosphäre ist der englischen Literatur entnommen. Auch hier ist Richardson der Ahnherr. Weißes Begabung für natürliche Dialogführung hat in dem beabsichtigten Moralsalbaderton ihr wirksamstes Hemmnis: „Und was für eine Quelle unaussprechlicher Freuden sind nicht Handlungen, durch die wir andere auf der Welt glücklich machen". In diesen Worten des Titelhelden erkennen wir wieder den Zusammenhang des bürgerlichen Dramas mit der Rührkomödie.

In seinem nächsten Stück „Die Freundschaft auf der Probe" (1767) hat Weiße einen neuen Typus in das deutsche Lustspiel eingeführt: die Figur der naiven Wilden. Naive waren, wie uns Schlüchterers Dissertation belehrt, auch schon früher aufgetreten. Schon Gryphius' Dornrose trägt diesen Charakter, stärker Weises Quantitas im „Bäuerischen Macchiavellus". Vor allem aber hat Molières Agnes aus der „Ecole des Femmes" auf die deutsche Komödie weiter gewirkt. Die bisherigen bedeutendsten Vertreterinnen des Typus sind Susanne in Borkensteins „Bookesbeutel", Gellerts Christinchen und Schlegels Charlotte. Ihr gemeinsamer Grundzug ist naive Unwissenheit, die sich gerade in Liebesangelegenheiten kundgibt. Ihnen stehen als Kontrastfiguren

Frauenideale der Aufklärung gegenüber. Von Borkensteins Susanne bis Gellerts Christinchen liegt allerdings bereits eine Entwicklung. Susanne ist streng rationalistisch als negatives Ideal gefaßt, und daher entspricht ihrer intellektuellen Unwissenheit sittliche Verkommenheit, Christinchen dagegen ist bereits Tochter der empfindsamen Epoche, die das gute Herz anerkennt, wenn auch der Verstand infolge mangelhafter Erziehung sich nicht voll entfaltet hat. Es macht sich darin der Wandel sittlicher Anschauungen in der Aufklärung geltend, der durch Shaftesburys Virtuositätsmoral bedingt ist. Sittliches Handeln ist nicht länger der Ausfluß entwickelter Verstandestätigkeit, seine Grundlage ist das Gefühl. Der moral sense ist unabhängig von verstandesmäßiger Erkenntnis. Sittlichkeit ist natürliches Gefühl des Menschen, unabhängig von dem gesellschaftlichen Zusammenhang, in dem er lebt, unabhängig von Zivilisation. In England nehmen die moralischen Wochenschriften sofort das Thema auf, und wir lesen bereits im 11. Stück des Spectator die rührende Geschichte von „Inkle und Yariko", die bis ins 19. Jahrhundert ihre Nachwirkungen in der deutschen Literatur zeitigt. Diese Erzählung ist somit eine um zehn Jahre ältere Vorläuferin von Defoes „Robinson", dessen zahllose Nachahmungen ja ebenfalls Deutschland und die ganze Welt überschwemmten. Für unsere Figur der naiven Wilden ist aber die „Yariko" der kleinen Erzählung das Vorbild. Sie ist das Musterbeispiel, wie ein von Zivilisation unbeleckter Wilder rein durch sein natürliches Gefühl dem Vertreter der Kultur weit überlegen ist. „Wir Wilden sind doch bessere Menschen".

Im Laufe des 18. Jahrhunderts tritt nun das Gefühl immer mehr in den Vordergrund und wird schließlich, wie für die Sittlichkeit, auch für die Erkenntnis der letzte bestimmende Urgrund. Diese Überzeugung wird seit der Mitte des Jahrhunderts vor allem von Rousseau verkündet. Bereits 1751 kündigt ihn Lessing „voll heimlicher Ehrfurcht" an, nachdem eben erst sein „Discours sur les sciences et les arts" erschienen war. Wir erkennen daraus nicht nur Lessings scharfes Witterungsvermögen für bedeutsames Neues, sondern mehr noch die Bereitschaft des Bodens, die Ideen Rousseaus aufzunehmen. Rousseau stellt dem gebildeten Menschen den natürlichen gegenüber und zeigt, wie der von Natur aus gute Mensch durch die Zivilisation degeneriert. Was spielerisch in der Schäferdichtung angedeutet war, wird jetzt vollbewußt betont; Natur ist die Vollkommenheit, Kultur ist Barbarei. Die Entwicklung des Menschen muß nicht durch den Intellekt erfolgen, sondern ausgehen vom Boden des natürlichen Gefühls. Den dichterisch reifsten Ausdruck dafür fand Rousseau in seinem stark durch Richardson beeinflußten Roman der „Nouvelle Héloïse" von 1761. In der Kritik der bestehenden Zustände geht er zusammen mit seinem Antipoden Voltaire, der, ebenfalls den Intellektualismus zurückweisend, das sittliche Gefühl als dem Menschen angeboren erklärt.

So macht auch er einen Wilden, einen Huronen 1767 zum Helden seines Romans „L'ingénu", um seine Anklagen gegen Europa zu schleudern. Auch seine Worte finden, wie die Rousseaus, sofortigen Widerhall in Deutschland.

Den ersten Niederschlag dieser Überzeugung von einer unbefleckten Natürlichkeit, der eine naive Wilde Ausdruck verleiht, finden wir in Weißes Lustspiel „Die Freundschaft auf der Probe". Die Fabel von „Inkle und Yariko" war schon seit 1739, als sie die Gottschedin verdeutschte, ein Lieblingsthema geworden: Eine Wilde rettet einen Europäer aus dem Schiffbruch und muß dann, als sie ihm nach dem fremden Europa folgt, erfahren, wie dieser Vertreter sogenannter höherer Kultur ihre Liebe treulos verrät. Im Jahre 1764 hat Chamfort das Thema zum ersten Male in einer Komödie „La jeune Indienne" behandelt, die Pfeffel 1766 ins Deutsche überträgt. Chr. F. Weiße lieferte im folgenden Jahre das erste Originallustspiel darüber, wobei er allerdings auch wieder den Stoff einem Franzosen entlehnte, den „Contes moraux" des Marmontel. Die Hauptfigur seines Lustspiels ist Corally, der Typus der naiven Wilden, von der Minor erklärt: „Trotz alledem aber bleibt die naive heißblütige Indianerin die beste Frauengestalt, welche Weiße (allerdings nach fremden, festgezeichneten Grundstrichen) dargestellt hat". Wie Rousseaus Julie, deren Name von Weiße für die Beraterin seiner Heldin übernommen ist, so wird auch Corally zwischen Pflicht und Neigung hin- und hergerissen. Die Naivität der Wilden folgt dem ursprünglichen Gefühl; Corally hängt sich, ungeachtet sie Blandford verlobt ist, dessen treuem Freund Nelson an den Hals. Sie kennt nur Natur, nicht Konvention. Das Problem wird dadurch verwickelt, daß auch Nelson für sie in Leidenschaft entbrennt, aber dem Freunde unbedingt die Treue bewahren möchte. Auch hierin wirkt Rousseaus Vorbild nach. Das komische Element erwächst hauptsächlich auf dem Boden unkonventioneller Offenheit Corallys; weiterer Träger der Komik ist die traditionelle Figur des aufdringlichen Woodbe. Die Lösung findet Weiße trivial genug, indem er Corally mit Nelson und dessen Schwester Julie mit Blandford verbindet. So dürfen, wie am Schlusse der „Amalia", zwei Paare den gerührten Zuschauern für ihren Beifall danken.

Die Betrachtung anderer Komödien Weißes erübrigt sich, sie führen weder dem bestehenden Bilde neue Züge zu, noch zeigen sie irgendwie deutlicher das Traditionsgut der sächsischen Komödie. Weißes Lustspielproduktion ist typisch und spiegelt die gesamte Entwicklung von Gottsched bis Lessings „Minna von Barnhelm". Dichterisch-schöpferische Eigenart besitzt Weiße nicht. Seine Stärke beruht in einer flüssigen Handhabung des Dialogs, ohne aber Lessings dialektische Schärfe, noch gefühlsbetonte Innerlichkeit zu erreichen. Im Grunde gibt er banale Prosa mit witzigen Pointen. Er ist ausgegangen von Lessings Jugendlustspielen; als er nach langer Unterbrechung

der Produktion 1783 seine Werke nochmals sammelt und, im Dialoge umredigiert, neu herausgibt, muß er in der Vorrede gestehen: „Seit der Zeit — als er 1744 mit Lessing die Leipziger Universität bezog — haben wir von beiden Seiten unsere Kräfte versucht. Er, der mit größern ausgerüstet war, ist mir zuvorgekommen“.

Wenn auch Weiße in einer Geschichte des Lustspiels stets behandelt werden muß, seine Hauptbedeutung liegt auf anderem, allerdings verwandtem Gebiet. Er ist mit „Der Teufel ist los“ (nach Coffey's „The devil to pay“) 1752 trotz der Gegnerschaft Gottscheds der Neugründer des deutschen Singspiels, der Operette geworden; noch heute sind Gesangseinlagen seiner weiteren Singspiele „Lottchen am Hofe“, „Die Liebe auf dem Lande“, „Walder“ lebendig.

6. LESSINGS „MINNA VON BARNHELM“.

Die sächsische Komödie macht den Weg von der Posse zum Rührstück. Gerade Chr. F. Weiße zeigt diese Entwicklung deutlich. Der Gipfel der deutschen Rührkomödie ist in seiner „Amalia“ erreicht, die nicht nur stofflich, sondern vor allem ihrem ganzen Gefühlsgehalte nach Nivelle de la Chaussées „Mélanide“ gleicht. Rührung als Endzweck des Dramas kann aber nie die tiefen, reinen Wirkungen des Humors erreichen. Sie bedeutet stets eine Schwächung des Dramas in seinem Wesenhaften. Jedes Drama, ob Trauerspiel oder Lustspiel, sei sein Träger willensstark oder willensschwach, ist ein Kampf, in dem Kräfte aufeinanderprallen und Lösung suchen, sei es in tragischem oder humorischem Sinne. Die Rührung aber duldet kein freies Kräftespiel. Rührung und Kraft sind unversöhnliche Gegensätze. Die Rührung entkräftet, sie erstrebt das liebe Mittelmaß. Die dem Drama notwendige Spannung erzielt sie nicht durch Stoß und Gegenstoß von Kraftauswirkungen, sondern durch romanhafte Verwicklungen. Ihr Wesen ist nicht dramatisch, sondern episch. Alle Rührstücke zielen daher auf stoffliche Anregung, nicht auf dynamische Erregung. Und damit die stoffliche Anregung in einer möglichst großen Zahl von Zuschauern die der Rührung notwendige weiche Gefühlsstimmung erzeugt, muß sie im Umkreis mittelmäßiger Alltäglichkeit bleiben, sie darf die Grenzen nach oben und unten nicht überschreiten. Die Wirkung geht ins Breite, nicht ins Tiefe. Das Rührstück, so sehr es auch immer wieder bei der großen Masse Anklang findet, ist stets kleinlich, ja gerade dieser Charakter ist wohl nicht die letzte Ursache seines Massenerfolges.

Eine andere Ursache aber für seine damalige Beliebtheit liegt darin, daß die Masse der bürgerlichen Theaterbesucher in seiner sentimentalen Aufmachung das vertraute eigene Milieu zu erkennen glaubte. Obwohl nun die Rührkomödie von erstarktem Bürgerbewußtsein getragen ist, so ist sie doch noch weit entfernt von ursprünglich bürgerlich-demokratischem Wesen. Sie ist die Dramatisierung des wirtschaft-

lich hochgekommenen Bürgerstandes, der, wie Louis Riccoboni in seinem Brief an Muratori vom 30. Mai 1737 ausführt, sozial zu hoch steht für den komischen Soccus und zu tief für den tragischen Kothurn. Aber dieser Bürgerstand wird nur seiner äußeren Kleidung nach dargestellt. Sein Denken, Sprechen und Handeln entstammt nicht Motiven, die ihm als sozialem Stande eignen, sondern ist dialogisierter Niederschlag der Aufklärung. Die dargestellten Bürger sind nicht Vertreter ihres Standes, sondern der Aufklärung, deren Bedeutung für die Lebensbezüge der Bürgerfamilie in allgemeingültigen, in typischen Regeln ausgesprochen wird. Diderot hat wohl den Weg gewiesen von den üblichen Maskentypen zu Standestypen und dadurch mehr als andere realistische Darstellungskunst vorbereitet. Niemand hat dies früher erkannt und anerkannt in Deutschland als Lessing. Doch eben weil Diderot Standesvertreter fordert, stellt er alle Mittel realistischer Beobachtung in den Dienst dieser Forderung und strebt nicht nach Darstellung individueller Gegenwartsmenschen.

Hier setzt Lessing ein. Schon 1754 hatte er, damals Gellert noch nahestehend, im Anschluß an dessen Abhandlung über die Rührkomödie erklärt: „Ich getraue mir zu behaupten, daß nur dieses allein wahre Komödien sind, welche sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben am nächsten kommen". „Das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen; das weinerliche Lustspiel will nur rühren; die wahre Komödie will beydes". Damit folgt Lessing den Anschauungen Voltaires, der die ästhetischen Konsequenzen N. de la Chaussées zurückgewiesen und in dem Vorworte seiner „Nanine" sich für die Mischgattung erklärt hatte: „La comédie peut donc se passionner, s'emporter, s'attendrir pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens". Diese Mischung war seit den vierziger Jahren immer wieder gepflegt worden. Doch es war nie zu einer innerlichen Durchdringung der widerstrebenden Elemente gekommen. Neben komischen, burlesken, possenhaften Zügen und Szenen standen solche rührender und rührseliger Natur. Es ist Lessings Verdienst, in seiner „Minna von Barnhelm" dies bisherige physikalische Gemenge zur chemischen Verbindung überführt zu haben. Komik und Rührung sind nicht länger wesensverschieden und nur in berechnender Wirkungsabsicht einander zugesellt, es sind Äußerungen desselben Wesens, verschiedene Seiten desselben Dings, Blüten derselben Wurzel. · Damit aber ist Lessing gelungen, was kein anderer vor ihm erreicht hat: Gestaltung von Humor, jenes Weltgefühls, von dem der Aesthetiker Fr. Th. Vischer sagt: „Diese Rührung, die durch das Lachen selbst hindurchschimmert, ja wohl Tränen und Lächeln in einem Momente verbindet, ist das Charakteristische des Humors".

Lessing gelang diese humorische Gestaltung, indem er den Gehalt seiner eigenen Persönlichkeit seinem Lustspiele zugrunde legte,

indem er aus seinem eigenen seelischen Gehalte heraus die Menschen seines Lustspiels und ihre gegenseitigen Bezüge formte. Was wir bisher an Lustspielen des 18. Jahrhunderts betrachteten war Mache, wie es etwa auch die Komödien von Benedix sind. „Minna von Barnhelm" ist Schöpfung. Sie ist nicht mehr nur Ergebnis berechnenden Verstandes, sie ist geboren aus innerem Erlebnis, Ausdruck eines neuen Lebensgefühls. Deutscher Kunstanschauung hatte Winckelmann, in entschlossener Formulierung unbestimmter Zeitahnungen, 1755 das aller Rührseligkeit absagende herbe Richtwort geprägt: „Edle Einfalt und stille Größe". Lessing fand damit sein Lebens- wie sein Kunstideal ausgesprochen. Seine Persönlichkeit ist bestimmt durch den sittlichen Optimismus, der sich auf dem Boden rationalistischer Weltanschauung entwickelt hat. Dieser Charakter hat sich aber in dem Strom der Welt gebildet. Leidenschaftliche Anteilnahme am Geschehen, an den geistigen Strömungen seiner Zeit ist ein hervorstechendes Kennzeichen Lessings.

Das wichtigste Ereignis um die Mitte des 18. Jahrhunderts für die Erweckung und Förderung deutschen Nationalbewußtseins ist der Siebenjährige Krieg, in dem ein kleiner deutscher Staat sich im Kampf mit ganz Europa siegreich behauptet. Dieses Erleben gibt bedeutsamsten Anstoß zur Entwicklung des Gefühls des Staatsbürgertums, des Nationalpatriotismus. Klopstock ist der erste gewesen, in dem das deutsche Nationalgefühl flammend ausbricht. Das Erlebnis seines Gefühls, aus der Sehnsucht geboren, stößt sich aber hart im Raume der nüchternen, kläglichen Wirklichkeit. Er flüchtet daher zur Veranschaulichung seines idealen Inhalts in ideale Ferne urchristlicher und altgermanischer Zeiten. Lessing dagegen läßt im Anschluß an den Siebenjährigen Krieg das gleiche Erlebnis deutschen Nationalbewußtseins Tat werden, indem er es in der Gegenwart gestaltet, indem er diese Gegenwart selbst als Schauplatz nationalen Fühlens darstellt. Seine „Minna von Barnhelm" ist die Verkündigung und Verkörperung des deutschen Volksbewußtseins, der deutschen Nationalitätsidee der damaligen Zeit. Schon Goethe hat nachdrücklichst an bekannter Stelle von „Dichtung und Wahrheit" diese große Bedeutung hervorgehoben.

Lessing ist weit entfernt davon, etwa, wie es in seiner Zeit üblich war, fritzische Gesinnung mit lauten Ruhmesworten zu betätigen oder gar den Krieg zu verherrlichen. Sein Stück spielt nach dem Kriege, im Frieden, und der große König blickt nur von ferne ins heiter-ernste Spiel. Seine Bewunderung des Preußenkönigs kommt direkt nur in dem schlichten Worte der sächsischen Gegnerin — darum ist es um so wirkungsvoller — Minna zum Ausdruck, daß der große Mann auch ein guter Mann sei. Auch darin bekundet sich Lessings sittlicher Individualismus, der über das patriotische Gefühl das Humanitätsideal stellt, der die Ausbildung des sittlichen Menschen sich als oberstes

Ziel setzt. Er versucht keine Darstellung von sozialen Lebensproblemen, sondern von individuellen Vertretern sittlichen Menschentums. Lessings ethischer Optimismus gibt den Gehalt, seine scharfgespitzte Dialektik, wie er sie in seinen Prosaschriften übt, die Form. Ebensowenig wie daher die Sprache seiner Personen naturalistische Sprechweise ist, ist der Gehalt aus Leidenschaft, aus reinem Gefühl geboren; er gründet in sittlichen Überlegungen und Überzeugungen. Der Untertitel „Soldatenglück" ist weniger treffend als der Titel einer englischen Übersetzung von 1799: „The School of Honour". Ethischer Rationalismus gestaltet die Menschen, ihre Handlungen, ihre Beziehungen. Hier ist der Wandel zu verspüren, den nach Lessings Überzeugung Diderot herbeigeführt hatte. Selbst Arthur Böhtlingk, der energische Verfechter der Ansicht, daß Lessing in erster Linie shakespearisch arbeite, daß „Minna von Barnhelm" shakespearischen Dramen, wie „Hamlet", „Der Kaufmann von Venedig", „Othello", nachgearbeitet sei — womit er zweifellos der Deutung von Tellheims Charakter durch den Hinweis auf den Mohren von Venedig, von Minnas Ringgeschichte durch die Parallele mit der Porzias wertvolle Hinweise gegeben hat —, betont mit allem Nachdruck, daß Lessing, durch Diderots Theorie verleitet, das shakespearische Ideal verkleinbürgerlicht habe.

Doch darf über der allzu edelmütigen Tugendhaftigkeit von Lessings Helden nicht außer acht gelassen werden, daß des Dichters starke Persönlichkeit über Diderots bürgerlich-ständisches Sittenstück weiterschreitet zur individuellen Charakterkomödie. Der Mensch der Aufklärung wird geleitet von moralischem Gefühl. Er ist in erster Linie moralisches Individuum. Aber er muß auch der Tatsache Rechnung tragen, daß er in eine Umwelt hineingestellt ist. Diese zu erkennen und durch die Erkenntnis sich mit den Lebenswirklichkeiten abzufinden, ward ihm der Verstand. Seine Existenz in der Welt der Realitäten mit seinem moralischen Wollen in Einklang zu bringen, ist die Aufgabe seines Verstandes. Tellheim läßt es daran fehlen. Seine moralische Haltung ist tadellos. Aber er läßt sich in seiner Lebenseinstellung nicht von der verstandesmäßigen Rücksicht auf die Tatsachen des Lebens leiten, sondern mißt auch diese an seinem moralischen Gefühl. Damit verlangt er von der Welt, die auch nach Leibniz nur unter möglichen die beste ist, mehr, als die Gebrechlichkeit alles Irdischen zu geben vermag. Sein moralisches Gefühl verdunkelt seinen Verstand. Er gerät somit in eine schiefe Stellung zur Welt und wird dadurch Objekt der Komik. Wir erkennen zugleich aber, wie nahe diese Komik der Tragik verwandt ist, die Dilthey in ihrer typischen Ausprägung durch Lessing aufgezeigt hat als Gegensatz eines sittlichen Affekts zur umgebenden Welt. Dieser gleiche Kontrast gebiert Tellheims Komik, die zugleich das Grundgesetz jeder humorischen Komik aufweist: ein Relatives für ein Absolutes anzusehn.

Verstandesmäßige Einstellung auf die Lebensnotwendigkeiten braucht natürlich nicht das sittliche Gefühl zu verleugnen. Doch muß die richtige Spannung gewahrt werden. Bei Tellheim aber ist der sittliche Affekt überspannt. Tellheim ist Soldat, ist Offizier der preußischen Armee, deren stärkste Stützen der Ehrbegriff des Einzelnen, die Subordination des Einzelnen unter das Ganze und die diese selbstentäußernde Unterordnung allein ermöglichende Überzeugung von der alles und alle ordnenden Gerechtigkeit sind. Wir erkennen hieraus, daß das Soldatenmilieu für Lessing nicht Selbstzweck ist. Er hätte sonst wohl auch besser die dargestellten Soldaten nicht in der ihnen feindlichen Friedensatmosphäre gezeigt, sondern in waffenklirrendem Krieg. Der Soldatenstand ist für den Humanitätsgläubigen nur Mittel zum Zweck. Er zeigt, wie ein an sich berechtigter sittlicher Affekt in der Ausprägung durch eine bestimmte Standestradition Unrecht werden kann, da er das menschliche Gefühl verletzt. Der überspannte soldatische Ehrbegriff Tellheims gefährdet die aus dem menschlichen Gefühl der Liebe sich ergebenden Pflichten gegenüber Minna. Da er aber an sich positiv wertvoll ist und nur seine Maßlosigkeit die beschränkende, bindende Gewalt alles Irdischen zur Anschauung bringt, da er also die Ursache einer lustbetonten Erkenntnis der Relativität aller Erscheinungen ist, so steht sein Träger im Lichte ernstheiteren Humors.

Darstellung und Erziehung des Tellheimschen Ehrbegriffs ist die innere Handlung des Stückes. Tellheims steifes, soldatisch-ständisches Ehrgefühl, das hart an grillenhaften Eigensinn grenzt, erhält seinen ersten Stoß in der Szene mit dem treuen Wachtmeister Werner (III, 7), dessen hilfsbereites Geldangebot er ablehnen will, weshalb er sich von seinem Wachtmeister belehren lassen muß, was Kameradschaft bedeutet. Eine weitere Lockerung erfährt die starre Konvention durch die Erkenntnis (IV, 6), daß er, Othello gleich, wie ein Abenteurer in fremde Dienste sich vermietet hat, also ohne den sittlichen Beweggrund der Vaterlandsliebe. (Wir hören aus diesen Worten den weltbürgerlichen Humanitätsphilosophen der Aufklärung.) Und schließlich stürzt die Nachricht von Minnas Unglück (IV, 7) alle noch widerstrebenden Bedenken. Menschlichkeit besiegt alle ständische Konvention. Nun sind alle Zweifel behoben. Tellheim steht bei Minna. Der Schluß ist äußere Theaterabwicklung.

Minna, die Gegenspielerin des Majors, ist eine der lieblichsten Frauengestalten des deutschen Lustspiels. Sie ist eine köstliche Blume in dem Blütenkranz, den das deutsche Lustspiel der deutschen Frau geflochten hat: die geliebte Dornrose von Gryphius, Lessings Minna, Kleists Eve, Grillparzers Edrita, Wagners Evchen sind die Perlen deutscher Frauenbilder in der deutschen Lustspielproduktion. Ihr aller Reiz beruht in ihrer Lebenswahrheit, in ihrer ungezwungenen Natürlichkeit, ihrer wohlabgewogenen Mischung von gesundem Verstand und

warmem Herzensgefühl. Ihre Hauptstärke aber liegt in dem tiefen sittlichen Untergrund ihres Wesens. Es ist der stärkste Beweis für die jeweilige Schöpferkraft, der sie entsprossen, daß diese so gleichartig aufgebauten Frauencharaktere doch alle voneinander verschieden sind, daß jede eine bestimmte, abgerundete Einzelpersönlichkeit ist. Minnas Eigenart liegt wesentlich in ihrer Grazie, die dem leicht beweglichen, spielerischen Charakter des Rokoko entspricht, die die fesselnde Erscheinungsform eines überaus gewandten Intellekts darstellt. Dramaturgisch bildet sie damit einen lebhaften Kontrast mit ihrem Partner.

Diese Charakterverschiedenheit ist aber zugleich auch ein Stammesgegensatz der beiden Hauptspieler. Tellheim ist Norddeutscher, sowohl seiner baltischen Abkunft wie seinem preußischen Soldatentum nach, in aller Herbheit und Strenge des Pflicht- und Ehrgefühls. Minna ist Sächsin, sie stammt aus dem Lande Augusts des Starken, wo das leichtherzige, graziöse Rokoko seine besondere Pflege gefunden hatte. Die Verbindung der Liebenden bedeutet daher zugleich eine Überwindung und einen Ausgleich partikularistischen Geistes. Schon Goethe erkannte diese nationaldeutsche, ja allgemein menschliche Absicht des Stückes: „Die gehässige Spannung, in der Preußen und Sachsen sich während dieses Krieges gegeneinander befanden, konnte durch die Beendigung desselben nicht aufgehoben werden. Der Sachse fühlte nun erst recht schmerzlich die Wunden, die ihm der überstolz gewordene Preuße geschlagen hatte. Durch den politischen Frieden konnte der Friede zwischen den Gemütern nicht sogleich hergestellt werden. Dieses aber sollte gedachtes Schauspiel im Bilde bewirken. Die Anmut und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen überwindet den Wert, die Würde, den Starrsinn der Preußen, und sowohl an den Hauptpersonen als den Subalternen wird eine glückliche Vereinigung bizarrer und widerstrebender Elemente kunstgemäß dargestellt". Der Sachse Lessing war als großer Verehrer des Preußenkönigs und als Humanitätsschwärmer zu solchem Ausgleich besonders berufen. Sein Lustspiel schreitet damit seiner Zeit voraus.

Andrerseits wurzelt es aber auch trotz seiner überragenden Bedeutung in seiner Zeit. Daraus erklären sich die sterblichen, ja bereits toten Teile des Werks: die an Shakespeares gemütvoll-launige, übermütigheitere, witzig-sprudelnde Lustspielfrauen erinnernde Minna bietet in der ausgeklügelten Ringepisode, als Opfer des Rationalismus, Theatermache; die Stimmungsszene Tellheim—Rittmeisterin Marloff, als Opfer der Empfindsamkeitsepoche, läßt einen süßlich-faden Geschmack abgestandener Rührseligkeit zurück; billige Traditionsmittel sind der neutrale Hotelboden, um das Zusammentreffen aller Personen zu ermöglichen, oder der Brief des Königs, um Tellheims Ehre zu rehabilitieren. Doch trotz aller Makel historischer Zeitgebundenheit, wozu wir auch die unwirkliche und unindividuelle Buchsprache rechnen, freuen wir

uns der Fülle des Gebotenen: neben den Hauptpersonen die Kammerzofe Franziska, die den kokett-schnippischen Soubrettenton der französischen Lisette mit deutscher Ehrlichkeit und Innigkeit verbindet; Werner und Just als gegeneinander klug abgeschattete Vertreter soldatischer Untergebenentreue und opferwilliger Anhänglichkeit, besonders Just als prachtvoller Typ des hundetreuen, ungeschliffenen Kerls; der aus der Tradition selbständig geschaffene und selbst Muster bildende neugierige Wirt; der französisch-internationales schwadronierendes Abenteurertum köstlich persiflierende Riccaut — eine reiche Galerie lebensvoller, humorisch beleuchteter Charaktere, die jeder für sich einen Beitrag liefern zu unserer Erkenntnis von Lessings tief wurzelnder sittlicher Überzeugung, von seinem klaren Urteile, von seinem reichen und reifen Verständnis für die mannigfaltigen Originale der Wirklichkeit. Lessing zeigt sich hier auf der Höhe eindringlicher psychologischer Charakterisierungskunst, die die Fülle von Haupt-, Neben- und Kontrastfiguren zu beleben weiß.

Ein buntes, arabeskenreiches Geflecht entsteht in der Verwirrung von verschiedenen, mit Episoden durchsetzten Entwicklungs- und Zielhandlungen, um zum Schlusse sich in der Vereinigung der liebenden Paare zu lösen. Eine shakespearisierende Reichhaltigkeit des dramatischen Aufbaus läßt wohl die französisch-klassische Klarheit und übersichtliche, zwangläufige Folgerichtigkeit vermissen, wirkt aber gerade deshalb um so lebendiger, reizvoller, bewegter auf der Bühne. Es ist das zeitgenössische Rokoko, und wie dieses trotz seines üppig wuchernden Formenreichtums leicht kühl anmutet, so empfinden wir auch in Lessings Lustspiel einen allzu reichlichen Zuschuß an dialektisch-spitzfindiger Intellektualität. Der Rokokocharakter des Werks findet schönsten Ausdruck in Chodowieckis meisterhaften Illustrationen, die bis heute nicht übertroffen werden. Der klassische Wegbereiter Lessing ist hier für die sächsische Komödie zum Wegvollender geworden, sein Lustspiel ist das einzige klassische Werk der Vorklassik, das in Milieu, Motiven und Charakteren weit über die von ihm erzeugte Flut der Soldatenstücke bis zur Gegenwart nachgewirkt hat und auch heute noch seine Bühnenwirksamkeit bewährt.

II. STURM UND DRANG.

1. GESAMTCHARAKTERISTIK.

Der Sturm und Drang ist längst etikettiert als revolutionäre Literaturepoche. Aber die jugendlichen Stürmer und Dränger bleiben doch die Kinder ihrer Väter. Der eigentliche Sturm und Drang ist nur eine kurze Gipfelzeit der jahrzehntelang sich entwickelnden Geniebewegung. Die Bausteine, die, aus Frankreich und England, aber auch aus Italien und der Antike stammend, das deutsche Lustspiel

im 18. Jahrhundert bis zu Lessings „Minna“ aufgebaut haben, bilden auch für die Stürmer und Dränger noch brauchbares und gern benutztes Material. Wie stets verkennen aber die jugendlichen Revolutionäre das angetretene Erbe und begrüßen jubelnd als Neuland, was bereits ihre Väter entdeckt haben.

Die drei Schlagworte der Zeit sind Natur, Gefühl, Genie. Alle drei haben sie ihre Vorgeschichte. Einen Beweis für die bekannte Vorbereitung und Aufnahme von Rousseaus Naturevangelium bietet der Lustspieltypus der Naiven, woran sich deutlich erkennen läßt, daß schon vor dem Sturm und Drang die Betonung des Naturreinen gegenüber dem Kulturverderbten beliebt war. Die kindliche ländliche Naive Lise in Lenzens „Hofmeister“ oder Klingers Luise im „Sturm und Drang“ haben ihre unmittelbaren Vorgängerinnen in Stephanies d. J. „Werberin“ von 1769 und in Chr. F. Weißes „Walder“, ohne dabei der früheren bis ins 17. Jahrhundert zurückgehenden Vertreterinnen des Faches zu gedenken. Daß auch die Gefühlsforderung vorbereitet war, zeigt die Rührkomödie. Und für den Genieruf hat uns Walzels Studie über „Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe“ die lange Vorgeschichte nachgewiesen.

Dennoch wirken diese Stürmer und Dränger revolutionär, sind sie Revolutionäre: durch die viel tiefere Ausschöpfung dieser Begriffe, ihre unbedingte Hingabe an sie. Was neben anderem, Traditionellem, Konventionellem bisher Geltung hatte, herrscht jetzt absolut. Ein oberflächlicher Vergleich von Lessings Soldatenstück und dem von Lenz zeigt dies sofort. In beiden wird der relative Unwert des Ständischen gegenüber dem Menschlichen dargetan. Und doch wirkt diese logische Reduktion auf einen gleichen Kern grotesk gegenüber dem in die Augen stechenden Unterschiede beider Stücke. Der edle Soldat Tellheim wird zur Erkenntnis geführt, daß Ehr' und Pflicht reinen Menschentums höher stehen als Ehr' und Pflicht des Standesbewußtseins. Der revolutionäre Lenz zeichnet mit satirischem Grimme die Verderbtheit des Soldatenstandes schlechtweg. Dort individuelle Charakterentwicklung, hier soziale Kritik. Daher auch der Unterschied im Zeiteindruck. Lenz gibt Satire, die Bestehendes niederreißen will, also zeitlich Vergängliches behandelt. Sein Stück hat daher für seine Gegenwart großes Aktualitätsinteresse. Wenn diese Gegenwart sich gewandelt hat und damit der Satire ihr Objekt genommen ist, so wirkt das Stück veraltet. Wenn wir heute noch mit Genuß einer Aufführung der „Soldaten“ beiwohnen, so ist die Quelle unseres Genusses ganz anderer Art als die seiner Zeitgenossen, und die stoffliche Veraltung bewirkt eine Beeinträchtigung unseres ästhetischen Genusses. Bei Lessing dagegen vergessen wir heute leicht, daß er uns ebenso wie Lenz Menschen seiner Gegenwart vorführt. Im Gegensatz zu Lenz behandelt Lessing zeitlose Probleme und unterliegt daher nicht dem wirkungsschwächenden Einfluß des Zeitwandels. Wir können uns

Lessings „Minna“ im Gewand der Neuzeit aufgeführt denken, während dies bei dem zeitlich gebundenen Lenz unmöglich ist.

Damit haben wir auch den sinnfälligsten Unterschied der Sturm-und-Drang-Komödie von ihren Vorgängerinnen gefunden. Mit überraschender Lebendigkeit schildert sie das Leben ihrer Gegenwart, nicht in objektiver Ruhe, sondern in leidenschaftlicher Anteilnahme. Hierin liegt ihre Stärke und ihre Schwäche.

2. DRAMATISCHE THEORIE.

Die literarische Revolution des Sturm und Drangs ist die Spiegelung der sozial-politischen, die sich in jenen Jahren vorbereitete, ohne allerdings auf deutschem Boden zum Austrag zu kommen. Die Literaturwerke der Stürmer und Dränger sind daher stark tendenziös gefärbt, sie sind Kampfrufe für die neuen sozialen, politischen und kulturellen Überzeugungen. Darin gleichen sie mehr jenen des Jungdeutschlands als denen der allzuoft in Parallele gestellten Romantik. Daher holen sie sich die Stoffe nicht so sehr aus dem Reiche der Phantasie, wie die Lustspiele des zum unumschränkten theoretischen Herrscher ausgerufenen Shakespeare, als aus dem des realen Lebens. Ihr revolutionäres Stürmen gegen jede unwahre Konvention setzt sich für packende Lebenswirklichkeit ein.

Der theoretisch — in den „Anmerkungen übers Theater“ — wie praktisch — etwa im „Hofmeister“ — maßgebende Lenz spricht ihrer aller Meinung aus, wenn er die Komödie Gemälde der menschlichen Gesellschaft nennt. Sie wurden daher von ihrem Herausgeber Freye und anderen mit den Naturalisten am Ende des 19. Jahrhunderts verglichen. Tatsächlich besteht ihre Wirkung großenteils auf der anschaulichen Darstellung von wirklich Beobachtetem. Und dennoch ist es eine Verkennung, ihre Kunst als Naturalismus, und sei es auch stilisierter Naturalismus, zu bezeichnen. Wie Lenz es ausspricht, geht der Sturm und Drang nicht nur auf „die treffende Ähnlichkeit“, sondern auf ihre „Verstärkung“, „Erhöhung“. Der Naturalismus ist nur Mittel, um im Ausdruck die traditionelle Form zu zerbrechen. Schon Gerstenberg wendet sich von der bloßen Absicht ab, „das menschliche Leben zu malen“. Nicht die äußere, scheinende Natur soll der Dichter geben, sondern eine Illusionskunst, die den Zuschauer glauben macht, „er sehe das wahre Werk der Natur“. Indem die Stürmer und Dränger den Dichter als prometheischen Schöpfer auffassen, fordern sie keinen impressionistischen Naturalismus, sondern eigenschöpferische Ausdruckskunst. Auch hier wieder hat Lessing bereits die Wege gewiesen (34. St. Hamb. Dramat.), wenn er die eigengesetzliche Welt des Künstlergenies der Gotteswelt gegenüberstellt. Damit hat schon Lessing die Bahnen des Rationalismus verlassen, und Naturalismus ist stets rationalistisch. Der Sturm und Drang aber

ist der Höhepunkt jener Bewegung gegen den Rationalismus. Er ist im Grunde irrational, individualistisch gerichtet. Deshalb kommt er auch über das Bürgertum als seinen eigentlichen Träger hinaus, dessen Aufkommen wir in dem vorangehenden Lustspiel beobachten konnten. Das Bürgertum des Sturm und Drangs ist selbstzufriedenes Philistertum. Die literarische Revolution des Sturm und Drangs geht darin über die politische Revolution des dritten Standes hinaus, sie ist aristokratisch gewillt.

3. WESEN DER LUSTSPIELPRODUKTION.

Von diesem Gesichtspunkte aus ist die Tragödie des Sturm und Drangs positiv gerichtet, sie zeigt das tragische Schicksal des großen aristokratischen Einzelmenschen, Übermenschen. Die Komödie des Sturm und Drangs dagegen ist negativ gerichtet, sie zeigt das eitle Beginnen der Masse, die in Standeskollektiven dargestellt wird. Deshalb konnte der Theoretiker des Sturm und Drangs, Lenz, in seinen „Anmerkungen übers Theater" der Tragödie die großen Charaktere, der Komödie die Handlung zuweisen. Uns will es heute allerdings scheinen, daß damit dem Komödientitel unzulässiger Zwang angetan wurde, widersprach doch der Praktiker Lenz selbst dem Theoretiker. Die allgemeine theoretische Überzeugung des Sturm und Drangs sucht, von Shakespeare beeinflußt, Komik und Tragik im Drama zu mischen. G. A. Bürger spricht dies als Daniel Wunderlich aus und stimmt darin durchaus mit Führern und Vätern der Bewegung, wie Lenz, Herder, Hamann, überein. Die jugendlichen Revolutionäre sind zu stark in ihren sozialethischen Problemen befangen, als daß sie Freiheit des Humors erlangten. Sie leiden selbst zu sehr, als daß sie sich über das eigene leidvolle Erleben humorvoll zu erheben vermöchten. Deshalb schlagen ihre Komödien allzu leicht ins Tragische um, und ihr Schluß könnte meistens auch tragisch sein. Es ist daher verständlich, daß Herausgeber Stücke, die der Verfasser als Komödie bezeichnete, Schauspiel tauften, haben wir doch in Lenz ein Beispiel, daß der Dichter selbst nachträglich diese Namensänderung vorschlug.

Bei der leidenschaftlichen Anteilnahme an den Problemen des gesellschaftlichen Lebens bringen die Stürmer und Dränger es nur zur Satire, über die im besten Falle Humorblitze aufleuchten. Hier sind in erster Linie zu nennen die Komödien von R. J. M. Lenz, dessen genialisches Talent bei physischer und psychischer gesunder Reifung ihn wohl zum Lustspieldichter hätte entwickeln können, aber auch das Drama Fr. M. Klingers, das der Epoche den Namen gegeben hat: Sturm und Drang.

Bei allem geistigen Zusammenhang mit der vorausgehenden Entwicklung zeigt namentlich die dramaturgische und sprachliche Technik die grundsätzliche Neuerung. Auch hier wieder finden wir Grundlinien, die heutiger Ausdruckskunst verwandt sind, die, um Walzels

Formunterscheidungen zu folgen, barockem Stilwillen entwachsen sind. Wenn der impressionistische Naturalismus zwangläufig zu strenger Beobachtung der Einheitsforderungen führt, so bemerken wir bei dem Sturm und Drang eine starke Entsprechung dramatischer Praxis und Theorie, die Lenz zu dem bekannten Ausfall gegen die jämmerliche Bulle der drei Einheiten führt. Statt streng geschlossenem, zielbewußtem Aufbau begegnen wir der Technik loser Bildfolgen, die allein es begreiflich macht, wie willkürlich der Schluß der Dramen oft gestaltet ist, so daß er gelegentlich ins direkte Gegenteil geändert werden kann.

Die Sprache gibt allerdings zunächst den Eindruck des Naturalismus, namentlich durch Vorliebe für volkstümliche Ausdrücke, durch fragmentarische Sprechweise, Pausen- und Gebärdensprache. Aber bald werden wir gewahr, daß hier ein bewußter Stilwille an der Arbeit ist, der darauf ausgeht, den Gefühlsgehalt des Werks möglichst auszuschöpfen, ihn zu schwellen, bis zum Zerreißen zu spannen. Daher jenes gesteigerte Tempo, das durch das Weglassen des Präfixes und anderer Elisionen nicht nur altertümlich wirken möchte, das mit synkopierten und apokopierten Formen arbeitet, Kraftworte, Wiederholungen, Antithesen liebt, das durchaus unnaturalistisch, dafür aber bewußt barock musikalische Effekte sucht; hierher gehört auch der beliebte Parallelismus von psychischen und Natur-Vorgängen. Es ist daher kein Wunder, wenn heute nicht nur Dichter wie Grabbe und Büchner, sondern vor allem auch die Stürmer und Dränger wieder aufleben.

Das Irrationale, das die Epoche heutiger Kunst verwandt erscheinen läßt, zieht auch die Trennungslinie gegen die vorhergehende Zeit, auch gegen Lessing. Aber ihr grundsätzlich neuer Stilwille verleitet die Stürmer und Dränger auch, die überkommenen Errungenschaften dramatischer Formkunst allzu leicht zu achten und deshalb schließlich doch zu scheitern. Große ausgereifte Kunstwerke haben sie bei allem Talent, das mindestens in Lenz genial genannt werden muß, nicht hervorbringen können. Sie schenkten uns nicht das große Lustspiel, das in barocker Kunstform dem klassischen Lessings sich hätte zur Seite stellen können. Jedoch auf dem Wege dazu befinden sie sich.

Ihre Lustspiele stehen im Zeichen des Eros. Daran tritt der Unterschied der Natur fordernden Epoche gegenüber der vorangehenden rationalistisch-konventionellen Rokokozeit am sichtbarsten zutage. Die Liebe, bisher höchstens Schmuck, Dekoration, Arabeske des bürgerlichen Gemeinschaftslebens, die wie alles unter dem Gesetze des Verstandes stand, wird nun beherrschende Leidenschaft, die unbeherrscht, eigengesetzlich strömt. Von vornherein neigt die Darstellung dieser Erosleidenschaft daher weit eher zur Tragödie als zur Komödie.

4. REINHOLD MICHAEL JACOB LENZ.

Typisch ist der „Hofmeister" von Reinhold Michael Jakob Lenz (1774). In buntem Szenenwandel rollt eine Handlung vorüber, die die urmenschliche Verflechtung von Tragik und Komik an dem triebhaften Liebesgefühl erhellt. Trotz aller Predigt über den relativen Wert von Hofmeister- und Schulerziehung öffnet sich in der Enthüllung von Menschlichem und Allzumenschlichem die Blüte echten Humors. Es bedarf schon einer starken Dosis von Sittlichkeitsschnüfflertum, um sich in der Szene, in der der selbstentmannte Läuffer dennoch nicht seiner triebhaften Menschennatur entrinnen kann, der Freude am Humorischen zu enthalten. Und selbst der Räsonneur des Stückes, der allzuweise Rat, ist eine Humorfigur, indem er seiner eigenen vermeintlichen Weisheit zum Opfer fällt und sich von einer Seifenblase gegen seinen Sohn einnehmen läßt: Humor des Sturm und Drangs, der den superklugen Verstand an dem Triebgefühl zuschanden werden läßt.

Zur Zeit der Arbeit am „Hofmeister" versuchte sich Lenz in einer Bearbeitung Plautinischer Komödien. Die Kühnheit seiner Modernisierung offenbart den geborenen Lustspieldichter, aber zugleich lernt er auch bei seiner Übersetzungstätigkeit, dem alten römischen Praktiker das Geheimnis lustiger Possenwirkung abzufragen.

Mit seiner nächsten Originalkomödie vom „Neuen Menoza" zahlt der Stürmer und Dränger den Zoll seines Deutschtums, indem er die Theorie des wechselnden Bühnenbilds zu einem praktischen Irrgarten übertreibt, in dem jede verstandesmäßige Führung nicht nur versagt, sondern von vornherein verboten ist. Allerdings wirken gerade durch die bewußte Abschließung aller intellektuellen Begrifflichkeit einzelne Szenen überraschend eindringlich in ihrer barocken Erfindungskraft.

Technisch viel geschlossener und daher als Ganzes weit bühnenwirksamer ist „Die Freunde machen den Philosophen" (1776). Wie stets bewährt sich auch hier Lenzens Kunst, Menschen in runder Körperlichkeit vor uns aufleben zu lassen und an ihnen als Träger den Sieg des Urmenschlichen, des Triebhaften, des Gefühlslebens gegenüber Verstandestheorien und -einbildungen zum Durchbruch kommen zu lassen. Die Zentralfigur der Komödie ist Selbstdarstellung. Der Philosoph Reinhold Strephon ist der Dichter Reinhold Lenz. Wenn wir auch nicht alle Einzelheiten für Erlebnis und unmittelbare Übertragung halten dürfen, sah sich doch auch Lenz, wenigstens subjektiv, gleich Strephon hilflos und zur Tat unfähig der rohen Zudringlichkeit der Welt preisgegeben. Gleich Strephon (IV, 3) fühlte sich Lenz in Weimar als lahmer Kranich. Aber der versöhnende Schluß der Komödie, selbst wenn er nach des Dichters eigenem Wort Notdach ist, gründet auf der echten Sturm-und-Drang-Überzeugung, daß das Rein-Menschliche schließlich doch alle Konventionen und Irrungen

überwindet. Lenz, in dem das Genial-Dämonische zur Groteske gesteigert ist, fehlt der menschliche Schwerpunkt, und so erliegt er der Fratze seiner Dämonie. Aber in seinem Lustspiel fühlt er sich doch noch ganz als siegreicher Stürmer und Dränger, dessen aristokratisches Selbstgefühl deutlich in Erscheinung tritt in der Darstellung der hämischen, geschwätzigen, ichsüchtigen Philister des ersten Aktes.

Dramaturgisch interessant ist an dieser Komödie, wie der eifernde Verfechter der Sturm-und-Drang-Theorie einer reinen Handlungskomödie in der eigenen Praxis auf die Bahn des Charakterlustspiels getrieben wird und dadurch zu einer wenigstens relativen Geschlossenheit der Technik gelangt. „Die Soldaten“ (1776) sind Komödie nur durch den starken Komikzuschuß, der nach Shakespeares Vorbild der Tragödie helle Lichter aufsetzen soll.

5. FRIEDRICH MAXIMILIAN KLINGER.

Lustspielartiger ist Friedrich Maximilian Klingers Schauspiel „Sturm und Drang“ geraten. Der tolle Wirrwarr der Handlung hat sein Spiegelbild in dem ebenso tollen Wirrwarr der Stimmungen. Klinger charakterisiert sein Stück am besten selbst mit den Worten: „Ich hab die tollsten Originalen zusammengeschrieben. Und das tiefste tragische Gefühl wechselt immer mit Lachen und Wiehern“. Es ist eine der modernsten Gefühlssymphonien. Das Verstandesmäßige ist ausgeschlossen, oder wenn es vorhanden ist wie in der kalten Schönheit der Luise, so tötet es den Rest von Gefühlsgehalt, der noch in dem blasierten Blasius lebt. Während er in ihrer Gegenwart sich nur gelangweilt fühlt, erweckt ihn wieder die Natur. Neben diesen beiden Gestalten stehen ihre Gegenbilder in der alternden koketten Katharine und dem schwärmerisch phantasierenden La Feu. Die in sich selbst leere Phantasie kann sich auch an der bloßen Maske von Schönheit, an dem bloß vorgetäuschten Feuer entzünden und zur Flamme werden. Sie begnügt sich mit dem Scheindasein des Schäferlebens. Die wahren Gefühle liegen in Karoline und Wild, in Karoline weiblich gedämpft, in Wild zur männlichen Leidenschaft gesteigert. Der Kapitän Harry ist dann das Gegenbild von Wild. Er ist die falsche, des inneren und innigen Gefühls bare Leidenschaft. Aber auch bei ihm kommt nach des Dichters Willen der gute Kern zum Durchbruch, ist er doch der Typus des „Löwenblutsäufers“, als der sich der Stürmer und Dränger so gern gebärdet.

Technisch ist allerdings das Stück nicht zu verteidigen. Nicht nur, daß die gezeichneten Originale, aller plastischen Anschaulichkeit ledig, Schemen aus verpuffenden Stimmungsexplosionen sind, der dramatische Aufbau auf Grund einer naiv-unbeholfenen Fabel ist ersetzt durch ein wirres Neben- und Durcheinander, das den ursprünglich von Klinger erwählten Titel „Wirrwarr“ berechtigt erscheinen

läßt. Aber gerade in dieser Auflösung alles Tektonischen hat es den Formwillen der Sturm-und-Drang-Epoche zum Extrem und damit, ungewollt, ad absurdum geführt.

Wir verspüren hier, wie in Klinger das Dämonische weit schwächer entwickelt ist als in Lenz; es ist mehr Zeitmanier. Klinger ist mitgerissen durch seine Umgebung. Seine Dämonie ist daher weniger Eigentum als Nachahmung und daher im Ausdruck fratzenhaft. Für dieses Minus aber hat er gegenüber Lenz das stärkere sittliche Schwergewicht. Sobald er dem Kreis entfernt, der Nachahmung entzogen ist, wirkt das Gesetz und läßt ihn zum Manne, zur Persönlichkeit von Maß, Zahl und Ordnung reifen.

Diese Entwicklung ist bereits in der phantastischen Komödie „Der Derwisch“ (1780) zu verspüren, die entschieden dramatisch wirksamer als der „Sturm und Drang“ ist. Hier sind die grotesk-wilden Nervenzuckungen zu jovialen Menschlichkeitsgefühlen gewandelt, die sich in einer lustigen erfindungsreichen Handlung offenbaren.

6. MITLÄUFER.

Während Lenz und Klinger als wahre Dichter ihr Gut verschwenderisch verschleudern, handeln die Mitläufer ihrer Bewegung vorsichtig mit gangbarer Münze. Die Erlebnisse werden Erkenntnisse, und diese werden zu Schlagworten verflacht, Gefühlstiefe wird zur Rührseligkeit verwässert, aber statt der chaotischen Technik werden Bühnenerfahrungen verwertet, um in möglichst geschlossenem Aufbau wirkungsvolle Bühnenauftritte zu erzielen. Im Dichterischen versagen sie, im Technischen überragen sie.

Es unterscheiden sich in der Sturm-und-Drang-Komödie deutlich wie in jeder literarisch bedeutsamen Epoche zwei Ströme: die Genies und die Talente, die Dichter und die Schriftsteller, um es mit einem modernen Beispiele zu belegen: die Hauptmänner und die Sudermänner. Diese sind im Sturm und Drang: Gemmingen, Großmann, Karl Gotthelf Lessing, Stephanie d. J., Friedrich Ludwig Schröder u. a. Auch sie sehen ihre Aufgabe in gesellschaftskritischer Satire, wobei Motive des Gegensatzes von Alt und Jung dankbar begrüßt werden. Aber der Essig der Satire wird stark verdünnt mit dem Zuckerwasser billiger Sentimentalität. Sie sind die Spießbürger, die den Revolutionären die großen Worte nachplappern. Die Nachahmer sind wie stets der unvermeidliche Schatten des Genies, das sich davon um so leuchtender abhebt.

Wenn die Führer des Sturm und Drangs Merciers Theorie nacheifern, so scheinen die Mitläufer seine Praxis nachzuahmen. Mercier, der Prophet der Revolution, dessen von den Regeln klassischer Gesetzgebung sich entschlossen befreiende theoretische Kunstanschauung den deutschen Stürmern und Drängern zum Glaubensbekenntnis wurde, ist in praktischer Kunstübung auf der deutschen Bühne nur durch

spießbürgerliche Rührstücke bekannt. Er vertritt jene französische Dichtung, die in Diderots Familiendramatik gipfelt. Doch ist die ganze Epoche viel zu sehr nach englischen Vorbildern ausschauend, als daß nicht auch für die satirischen Gesellschaftsstücke englische Muster gesucht würden. Die englische Restorationskomödie hatte den Vorzug, Satire mit Frivolität zu mischen; ihre deutschen Nachahmer lernten an ihr, unter bedeutungsvollem Augenzwinkern sich sittlich zu entrüsten. Im übrigen gehören ihre Komödien trotz erstrebter und teilweise auch erreichter komischer Einzelwirkungen nicht so sehr in die Geschichte des Lustspiels als in die des bürgerlichen Schauspiels.

Im Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters am 26. Mai 1821 gibt Goethe eine knappe Charakteristik dieser Dramatik, wenn auch mit Hinblick auf Iffland:

Ein Bürger kommt, auch der ist gern gesehn,
Mit Frau und Kindern häuslich eingezwängt,
Von Grillenqual, von Gläubigern gedrängt,
Sonst wackrer Mann, wohltätig und gerecht,
Nach Freiheit lechzend, der Gewohnheit Knecht;
Die Tochter liebt, sie liebt nicht, den sie soll;
Ein muntrer Sohn, gar mancher Schwänke voll,
Und was an Oheim, Tanten, dienstbaren Alten
Sich Charaktere seltsamlich entfalten:
Das alles macht uns heiter, macht uns froh,
Denn ohngefähr geht es zu Hause so.
Und was die Bühne künstlich vorgestellt,
Erträgt man leichter in der Werkelwelt;
Die Toren läßt man durcheinander rennen,
Weil wir sie schon genau im Bilde kennen.

Eine solche generelle Zusammenfassung hat um so mehr Berechtigung, als die einzelnen Stücke immer wieder auf denselben Motiven aufgebaut sind, immer wieder die gleichen Probleme behandeln: wesentlich Geschlechts- und Standesunterschiede, woraus nach Richardsons Programm die Verführung der bürgerlichen Tugend durch das adlige Laster erfolgt. Diese Gleichartigkeit und Gleichförmigkeit sind mindestens ebensosehr durch die Schamlosigkeit literarischer Freibeuterei wie durch die herrschende Zeitströmung begründet.

7. GOETHES FARCEN.

In dieser schematischen Lustspieldramatik des Sturm und Drangs hat sich dessen Führer Goethe nicht betätigt. Seine Lustspiele „Die Laune des Verliebten“ und „Die Mitschuldigen“ gehören noch der vorhergehenden Epoche an. Im ersteren bewahrt er trotz des zugrunde liegenden persönlichen Erlebnisses das konventionelle Gewand des Schäferspiels aus der Rokokozeit. In den „Mitschuldigen“ geht er kühn auf realistische Schilderung aus, doch ist es ihm nicht ge-

lungen, den dargestellten sittlichen Konflikt restlos in die Humorsphäre amoralischer Betrachtung zu heben.

Als Humorist bewährt sich Goethe in jenen genialen Farcen, die symbolisch das ureigenste Wesen des Sturm und Drangs zu spiegeln scheinen. Diese Farcen bilden ein eigenes Kapitel in der komischen Dichtung der Sturm-und-Drang-Zeit. Stark satirisch geartet, sind sie von aristophanischem Geiste belebt. Eine ausdrucksvolle, kraftgeschwellte Form fanden sie in dem Muster Hans-Sachsischer Fastnachtsspiele. „Im Possenspiel regt sich die alte Zeit, Gutherzig, doch mit Ungezogenheit".

Goethe vor allen weiß den holprigen Knittelvers zu blutvoller Lebendigkeit zu erwecken durch eine geniale Sprachbehandlung, die das Überkommene im Tiegel inneren Gefühlserlebens umschmilzt und zu höchster Ausdrucksfähigkeit steigert. Dadurch ist es ihm möglich, vom Boden leichtverständlicher sinnlicher Wirklichkeit aus, deren schlicht altertümliche Form ihre Faßbarkeit noch erhöht, unmittelbar zu symbolkräftigster Rede zu gelangen. So zwanglos und frei auch die Form anmutet, so derb naturalistisch auch die einzelnen Ausdrücke sind, stets behält er das höhere, vereinheitlichende künstlerische Ziel vor Augen und bewährt damit auch hier wieder jene innere Spannkraft barocken Stilwillens, den wir als der Sturm-und-Drang-Zeit eignend erkannt haben. So wirkungsvoll und mitreißend ist seine Kunst, daß sie wie jede echte Kunst nicht vereinzelt bleibt, sondern vorbildlich für Freund und Feind wirkt. Denn nicht nur die Lenz, Wagner folgen seiner Spur, auch die ausgesprochenen Gegner der ganzen Bewegung finden seine Satirenform die geeignetste, um ihre Spottpfeile zu versenden. Um aus dem Wuste der Gegenschriften nur eine herauszugreifen, nenne ich den 1778 anonym von Joh. Friedrich Schink veröffentlichten „Hanswurst von Salzburg mit dem hölzernen Gat", der als „Historisch Schauspiel in drei Aufzügen" die Dramen der Stürmer und Dränger, wie Goethes „Götz", Lenzens „Soldaten", Wagners „Kindermörderin" u. a., satirisieren will. Aber was bei Goethe Ausdruck vollsten Lebens ist, das Niederstes wie Höchstes aus einem Mittelpunkte heraus als wesenseigen erkennt und ausspricht, ist in solch jämmerlicher Gegenschrift zu einseitigster, plattester Unfläterei gesunken. Es zeigt dies nicht nur, wie tief das Können, sondern auch das Verstehen der Gegner unter Goethes Kunst stand.

Goethes engere Genossen dagegen, wie Lenz etwa im „Tantalus", erreichen oft seine eigene Höhe. Der Gehalt dieser Geniefarcen ist die Auseinandersetzung der Innenwelt mit der Außenwelt. Diese Außenwelt kann die reale Umwelt sein, sie kann auch, wie meist, nur die literarische Außenwelt sein. Die Innenwelt ist das innere Erlebnis, das durch den Gegensatz, die Reibung mit der Außenwelt leidvoll ist. Gerade dadurch ist es zur Humorerzeugung geeignet. Denn die Wurzel des Humors ist selbsterlebtes Leid. Dieses Leid ist der

Widerspruch des eigenen Wünschens und Wollens zu dem der Außenwelt, die vom Ich erlebte Unvollkommenheit des Nicht-Ich.

Diese Unvollkommenheit, Unzulänglichkeit wird aber nicht immer auch wirklich erlebt, mit allen Fasern des Wesens und Fühlens aufgenommen. Häufig wird sie nur mit dem Intellekt erkannt oder mit den äußeren Sinnen wahrgenommen. Solche nicht erlebte, sondern erkannte Unvollkommenheit, geschautes Leid, ist die Wurzel der Satire, nicht des Humors. Der Satiriker wird Humorist in dem Maße, wie er geschautes Leid zum selbsterlebten macht; er bleibt Satiriker, solange er das Maß, an dem er das Leid mißt, durch das er die Unvollkommenheit bestimmt, beibehält. Denn Humor ist einheitlich, Satire aber, aus Vergleich geboren, zweiheitlich. Humorist ist Goethe im „Satyros", allenfalls auch in den aristophanisierenden „Vögeln". Aber bei letzteren verdrängt schon die Tradition das Erlebnis und dementsprechend der Satiriker den Humoristen. Die genialen Literatursatiren sind so ursprünglich aus persönlichster Überzeugung geflossen, daß sie durchaus humorisch anmuten, ohne es allerdings wie „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" und „Das Neueste von Plundersweilern" infolge weitgehender Übernahme traditioneller Stil- und Ausdrucksmittel immer zu sein.

Ähnlich sind das „Pandämonium Germanikum" und der „Tantalus" von Lenz zu bewerten. Leider ist uns dessen Wielandsatire „Wolken", jener „Junge, der rasch und frei ist wie sein Vaterland", nicht erhalten. Lenz hat den stürmenden Prosastil seiner Epoche dem Knittelvers vorgezogen, wie es auch Goethe gelegentlich tat in „Götter, Helden und Wieland" oder Klinger in dem angefühlten „Der verbannte Göttersohn". Auch Heinrich Leopold Wagner benutzt einmal, in „Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten", den Knittelvers, dann, in „Voltaire am Abend seiner Apotheose", die Prosaform. Wagner zeigt sich auch hierin, wenn auch das letzte Stück Anläufe ins Grandiose nimmt, als Geringster der drei, indem er bei der reinen Satire stehenbleibt. Er ist, wie Goethe es bereits ausdrückte, ein guter Geselle, der, obgleich von keinen außerordentlichen Gaben, doch auch mitzählte.

Aber auch die wertvollsten Farcen Goethes sind doch keine Lustspiele im engeren Sinne. Der Form nach kommt diesen näher sein „Triumph der Empfindsamkeit", der aber zu leicht, zu harmlos geraten ist, als daß wir darin ein Zeugnis von Goethes genialischer Dichtung sehen dürften. Das zugrunde liegende ernste Erlebnis ist rein spielerisch behandelt, so daß es uns eher an das Rokoko mahnt als an den Sturm und Drang. Das Werk ist nicht dichterisch-humorische Selbstbefreiung, sondern Befreiung anderer von bedrängender sentimentalischer Sturzflut, die das Wertherfieber überall, selbst in des Dichters nächster Nähe gezeitigt hatte. Es ist daher nicht aus Leid erblühter Humor, sondern aus Überlegenheit skizzierte Karikatur, die zudem persönliche Satire gegen den in Weimar Eseleien

verübenden Lenz noch deutlich erkennen läßt. Aber ohne jede Aufregung lacht Goethe darüber und weiß das persönliche Objekt zum Symbol zu weiten und damit die allgemeine empfindsame Narrheit ad absurdum zu führen. Die anmutige Schalkhaftigkeit, der heitere Spott erheben die Gelegenheitsdichtung nicht zum großen Kunstwerk, aber zum witzigen Produkt, das eine leichte Hand in munterer Laune zu eigener und anderer Ergötzung hingeworfen hat. Die leise Tönung mit Ernst läßt gerade noch zwischen den Zeilen Goethes eigene Mitverantwortung an der Zeitkrankheit verspüren und vertieft einerseits die Laune fast zum Humor, andrerseits die Satire zur Selbstironie.

Diese Ironie bewirkt in Vorwegnahme romantischer Neigung die Desillusionierung im fünften Akte. Aber gegenüber dieser bewußten Ironie beobachten wir eine weit bedeutsamere, unbewußte, die hervorgerufen wird durch die ergreifende Nänie Proserpinas. Diese edle, reife, klassische Kunst zerstört den launisch-satirischen Rahmen, ihr gehaltvolles und formvollendetes Gewicht wuchtet das harmlose Rahmenspiel ins Nichts. Daß Goethe so ein edles Angesicht inmitten toller Fratzen zu enthüllen wagt, kann nicht nur stilwidrige Gewissenlosigkeit sein; es ist uns Beweis, wie stark er selbst noch im Übergang sich fühlt, wie nahe er noch die Gefahr sieht, der er in reinere Sphären entfliehen möchte. Aber aus der Oberflächlichkeit des Rahmens und der Tiefe der Einlage ist keine Einheit geworden, künstlerisch ist das ganze Werk nur Zwitterding.

Im ganzen ist daher das Ergebnis der Sturm-und-Drang-Epoche für unsere Lustspielgeschichte dürftig, es beschränkt sich auf einige wenige Dramen von Lenz und Klinger. Die fruchtbare Produktion der Mitläufer steht qualitativ in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer Quantität. Sie fließt breit und träge weiter bis ins 19. Jahrhundert, zeigt daher in der klassischen Blüteperiode unserer Literatur keinen grundsätzlichen Unterschied gegenüber der genial stürmenden und drängenden Vorbereitungszeit, mit der einzigen Einschränkung, daß das in dieser Zeit des Gefühlsüberschwangs unermüdlich abgehandelte und abgeleierte Verführungsmotiv mehr in den Hintergrund gedrängt wird, da jener Überschwang allmählich nicht nur aus Unkraft, sondern auch aus Prinzip gedämpft wird. Diese Produktion wird daher auch besser im Zusammenhang mit ihren Hauptvertretern Schröder und Iffland besprochen.

III. KLASSISCHE PERIODE.

1. GOETHE.

Vollzieht sich bei den Mitläufern der Übergang vom Sturm und Drang unmerklich, so bedeutet er für die Führer eine grundsätzliche Neueinstellung. Goethe der Klassiker hat an humorischer Produktionskraft nicht mehr den jungen Goethe erreicht. Die selbstgewisse

Sicherheit des Stürmers und Drängers, dem noch nicht ob seiner Gottähnlichkeit bange wurde, ist verrauscht. In unablässigem Ringen sucht er die Jakobsleiter des Lebens zu erklimmen; Ich, Natur, Welt geben ihm täglich neue Probleme, immer neu erfährt er die Wahrheit, daß Mensch sein Kämpfer sein heißt. Er vermag nicht in jugendlicher Zuversicht Ikarus gleich sich zu erheben, ohne des möglichen Sturzes zu gedenken.

Doch wenn er aus den Notwendigkeiten der Welt sich auch nicht zur Freiheit ihrer humorischen Darstellung aufzuschwingen vermochte, so war doch dem Faust-Mephisto-Dichter humorische Weltbetrachtung nie fremd. Selbst die bedeutsamsten Weltereignisse gaben ihm Anlaß zur Lustspielproduktion. Die bekannte Halsbandgeschichte im französischen Königshause hatte Goethe seinem eigenen Zeugnisse nach aufs tiefste erschüttert. Trotzdem fand er gerade im Lustspiel die Form, die ihm geeignet erschien, sich von dem Erlebnis zu befreien.

Indem er die Intrige der Halsbandgeschichte mit der Aufsehen erregenden Gestalt des betrügerischen Grafen Cagliostro, launige Darstellung vorrevolutionärer Stimmungen mit Verspottung beliebter Geheimbündelei verband, ergaben sich ihm die Grundlagen zu seinem „Groß-Cophta“ (1791), der namentlich in den ersten Akten von feinster Lustspielwirkung ist. Doch kommt gegen den Schluß immer mehr der Epiker zum Vorschein, der zugunsten psychologischer Erörterungen die dramatische Gebundenheit auflöst und damit ihre Wirkung vernichtet.

Von dieser undramatischen Erörterungsliebe sucht Goethe sich fernzuhalten in dem Lustspiele, worin er die Wirkung der großen revolutionären Bewegung auf kleine Geister in Deutschland schildert: „Der Bürgergeneral“ (1793). Vorbilder sind ihm Anton Walls (Pseudonym für Chr. Leberecht Heyne) Possen, die selbst wieder dem französischen Komödiendichter Florian als Muster verpflichtet sind: „Die beyden Billets“ und „Der Stammbaum“. Die gleichen Personen: Gürge, Röse, Märtens, Schnapps, ein Edelmann treten darin auf, und ein Richter, mit dem der leichtgläubige Märtens verfeindet ist, wirkt auf die Verwicklung ein, obwohl er selbst nicht persönlich auftritt. Stets handelt es sich darum, daß der durchtriebene Schnapps dem sich klug dünkenden Märtens in Abwesenheit seines Schwiegersohnes Lügen aufbindet, um ihn zu prellen, auf die der alte Bauer auch prompt hereinfällt. Immer aber findet zum Schluß das Recht seinen Sieg. Der Unterschied liegt außer in der künstlerischen Form natürlich darin, daß bei Wall der Revolutionshintergrund der Goetheschen Komödie durchaus fehlt. Eine Fortsetzung der Wallschen Possen bildet „Das Bauerngut“, nach Goedeke von G. L. P. Sievers, das mit den gleichen Personen und Motiven arbeitet, aber die Person des schlichtenden Edelmanns Goethe entnommen hat.

Pniower hat in treffender Charakteristik die stilistische Zwiespältigkeit des „Bürgergenerals“ nachgewiesen. Die Dialogführung verläuft durch ihre bis zum Fragmentarischen echte Naturalistik in Redseligkeit. Aber andrerseits wird dadurch wieder volkstümliche Wirklichkeitsluft gewahrt. Aus dem Rahmen heraus fällt, wie schon Schiller erkannte, nur die Räsonneurfigur des Stückes, der Edelmann, der in weiser Lebensauffassung das Dogma von der Ruhe als erster Bürgerpflicht predigt. „Der Bürgergeneral“ ist eine auf Situationskomik eingestellte Posse, bei der das Theater in erster, die Dichtung nur in zweiter Linie kommt. Tiefer aufgefaßt, dichterischer empfunden ist das gleiche Problem in dem Stück „Die Aufgeregten“, die leider Fragment geblieben sind. Ein gleichlaufender Stilwillen hat sich in diesen Revolutionskomödien zunehmend verfeinert.

Goethe hat mit dem Problem humorischer Darstellung des Revolutionserlebnisses gerungen, ohne es allerdings endgültig zu meistern. Im Grunde lag es seinem auf organische Entwicklung eingestellten Wesen zu feindlich, als daß er sich zu gemütvoll-abgeklärter, humorischer Betrachtungsweise hätte erheben können. Er blieb in karikierender, parodierender Satire haften, zu der er gern Anleihen bei der Volkskomödie, bei Holberg machte. So wirkungsvoll solche derbkomischen Motive sind, im ganzen ist das erschütternde Weltereignis doch zu bedeutungsvoll, als daß possenhafte Verulkung unser Empfinden nicht abstieße, wenn sie nicht mit leichter Hand geführt ist. Und hier fehlt eben doch Goethe jene absolute dramatisch-technische Sicherheit, jener sprühende Witz, der auch das Gefährlichste in schillernden Schaum aufzulösen vermag — typische Gaben des Romanen.

Goethes ganzes Leben war ein dauernder Klärungsprozeß. Zu leicht wird übersehen, daß der Olympier, als der er so gern geschildert wird, sein Leben lang kämpfte, um die ersehnte innere Harmonie zu erlangen. Die Ruhelage, die humorische Darstellung der Welt- und Lebensprobleme als Voraussetzung fordert, war ihm versagt, und darin sehen wir auch den tiefsten Grund in seinem eigenen Versagen auf dem Gebiete des Lustspiels.

2. SCHILLER.

Ebensowenig war es Schiller vergönnt, sein ersehntes Ziel, ein gutes Lustspiel zu schreiben, zu erreichen. Er hat selbst die Grundsätze dazu aufgestellt, als er in Vereinbarung mit Goethe am 9. November 1800 in den Propyläen ein Preisausschreiben veröffentlichte: „Jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts, welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist, läßt sich nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit erreichen; es sei nun, daß der Gegenstand selbst schon diese Eigenschaft habe, oder daß der

Dichter die Kunst besitze, die moralische Tendenz seines Stoffs durch die Behandlung zu überwinden".

Das sittliche Pathos Schillers war dazu nicht geeignet. In reifer Selbsterkenntnis schreibt er am 13. Mai 1801 dem Freunde Körner: „Ich fühle aber, wie fremd mir dieses Genre ist. Zwar glaube ich mich derjenigen Comödie, wo es mehr auf eine comische Zusammenfügung der Begebenheiten als auf comische Charactere und auf Humor ankommt, gewachsen, aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt; und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen". Das Lustspiel, wie wir es als Höchstgattung dramatischer Komik auffassen, entbehrt allerdings nicht der Tiefe, aber für Schiller bedeutet Tiefe die Betonung des Sittlichen, und über dessen Stellung im Lustspiel stimmen wir seiner Forderung in der Preisaufgabe zu.

Am ehesten ist ihm der Versuch zum Lustspiel gelungen in der Bearbeitung von Gozzis „Turandot" (1802). Und dennoch ist das Original in seiner losen, widerspruchsvollen Zusammenstellung wirkungsvoller als Schillers Werk mit seiner kunstvollen Einheit, die den tollen Wirbel frechster Ungebundenheit und märchenhafter Phantastik stilbewußt, aber stilfremd abgedämpft hat. Schiller ist selbst der erhabene Charakter, dem er die Tragödie, und nicht der schöne Charakter, dem er das Lustspiel zuweist. Wenn auch nach ihm („Über naive und sentimentale Dichtung") die höchste Komödie „alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen" würde, uns zu absolut freien Göttern erhöbe, so bleibt dies doch eine uns schicksalbestimmten Menschen nie erreichbare, rein theoretische Zielsetzung ohne Möglichkeit praktischer Verwirklichung. Der Idealist hatte trotz aller theoretischen Erkenntnis so wenig Verständnis für die Geeignetheit des derb Realistischen, ja Naturalistischen im Lustspiel, daß er einen der besten Vertreter realistischer Komödie in der Weltliteratur mit den bekannten Worten abtut: „In welchen Schlamm zieht uns nicht Holberg hinab".

Diese seelische Fremdheit unserer beiden Klassiker gegenüber dem Lustspiel ist sicherlich keine Feindschaft, spricht doch Schiller wiederholt den Wunsch aus, auch als Lustspieldichter sich Lorbeer zu erringen, aber sie bewirkt doch eine relativ geringere Einschätzung der Gattung. Das Lustspiel ist nicht in das Programm ästhetischer Menschen- und Menschheitserziehung einbezogen, es wird schlechthin als Unterhaltungsstück gewertet. Diese gegenseitige Abschätzung von Tragödie und Komödie ist ein altes, immer wiederkehrendes Problem. Schon Plato hat darüber nachgedacht und es im Sinne der Gleichwertigkeit gelöst. Doch der modernen Kunstanschauung, wie sie sich im Laufe der christlichen Jahrhunderte allmählich aus dem mißverstandenen Aristoteles heraus entwickelte, hat die angebliche soziale Fallhöhe zwischen beiden Gattungen die Grundlage einer ästhetischen Minderwertung der sozial tiefer stehenden Komödie geboten. Selbst in der Heimat Molières hält Lesage das Problem

noch für erörterungswürdig. Und wenn noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch bei uns in Deutschland das Urteil der Allgemeinheit zuungunsten der Komödie lautete, so war neben der mangelnden Gesellschaftskultur die Haltung unserer Klassiker dabei mitbestimmend.

3. MITLÄUFER.

a) Friedrich Ludwig Schröder.

Die Praxis der zeitgenössischen Hauptlieferanten des Lustspiels war allerdings nicht geeignet, unsern Klassikern eine bessere Meinung beizubringen. Friedrich Ludwig Schröder und August Wilhelm Iffland waren die erfolgreichen Chorführer in dem lauten Kreis der Mitläufer der Klassik. Mit ihren Gefolgsleuten Jünger, Bretzner u. a. übernahmen sie Stoffe und Probleme der Sturm-und-Drang-Zeit, der sie, wie Schröder, teilweise selbst angehörten. Adelstand und Bürgerstand werden gegeneinander ausgespielt, reiches Laster wird der armen Tugend gegenübergestellt, Naturunschuld in versüßlichtem Rousseauismus von Kulturverderbtheit abgehoben im beliebten Gegensatz von Stadt und Land. Der Unterschied der klassischen Periode vom Sturm und Drang zeigt sich an diesen Mitläufern vor allem darin, daß gegenüber dem Gefühlsüberschwang, worauf wir die Vorliebe für Verführungsmotive zurückführten, wieder ein moralischer Rationalismus, der Aufkläricht, die Vorherrschaft gewinnt. Deutlich ist dies zu beobachten an Schröders (1744—1816) „Stille Wasser sind tief".

Der Sturm und Drang mit seiner Abkehr vom gesetzesklaren rationalistischen Drama der Franzosen und seiner Liebe zum emotionalen Drama der Engländer hatte in Christian Heinrich Schmid, dem von Lenz bitter verhöhnten Gießener Schmid, einen Förderer seiner englischen Neigung gefunden durch dessen „Englisches Theater", worin er von 1771 an eine Reihe englischer Dramen übersetzte. Darin ist Beaumont und Fletchers „Rule a wife and have a wife" als „Der beste Mann" enthalten. Die mir vorliegende anonyme Ausgabe von 1778 ist überraschend frisch in der Dialogführung, lebendig in der in spanischem Milieu verlaufenden Possenhandlung, die wirksame Situationen unbekümmert um Wahrscheinlichkeit aneinanderreiht und unser Interesse bis zum Schlusse wachhält. Sie steht, wie schon Lichtenberg erkannt hat, turmhoch über den zeitgenössischen Originalstücken.

Sechs Jahre darnach bearbeitet Schröder dieselbe Posse, indem er die Handlung — die Bezähmung einer Widerspenstigen — in deutsche Umgebung versetzt und die Unwahrscheinlichkeiten durch Motivierungen zu verbessern sucht. Aber gerade seine vermeintlichen Verbesserungen werden Verschlechterungen dadurch, daß er glaubt, verstandesmäßige Wahrscheinlichkeit sei auch künstlerische. Schmid steht dem englischen Original so nahe wie Schröder dem Rationalisten

Christian Weise, bei dem wir ähnliche Wege in der Bearbeitung der „Zähmung der Widerspenstigen" verfolgen konnten (S. 106/7).

Aber darin ist Schröder typisch für den Aufklärichter. Sein wie seiner Genossen Grundfehler ist, daß sie künstlerische Illusion durch platte Vernünftelei zu erreichen glauben. Sie verstehen gar nicht, daß es sich hier um zwei durchaus verschiedene Erlebniswelten handelt, deren gegenseitige Distanz allerdings in verschiedenen Zeiten verringert oder vergrößert werden kann. Durch seine Rationalisierung macht Schröder einen frischen, lustigen Possenstoff zu einem der Zeit angepaßten, platt-langweiligen Schauspiel, dessen Komik nur auf den alten übernommenen Situationen beruht, und das er dadurch zeitgemäß gestalten will, daß er fürstenfeindliche Verführungsmotive des Sturm und Drangs hinzumischt.

Der Theaterpraktiker ist ein Zeugnis dafür, wie tief und breit die Kluft war, die die Klassiker vom Publikum trennte. Schröder, obwohl er das Theater als Bildungsinstitut auffaßte, rechnete doch genau mit dem, was er seinem in rational-moralistischer Aufklärung befangenen Publikum zumuten durfte. Dies zeigen seine zahlreichen Bearbeitungen fremdländischer, wesentlich englischer Stücke, worin er gern mit den den Zuschauern vertrauten Motiven arbeitet. So gibt er im „Ring" eine Molièresche Tartuffegestalt, einen Tellheimschen Hauptmann und eine Barnhelmsche Ringgeschichte, Typen und Motive, die auch in der englischen Sittenkomödie vorhanden sind. Dazu werden in den Handlungsverlauf gelegentlich patriotische und moralische Phrasen verwoben, die zwar mit dem Stücke selbst nichts zu tun haben, aber bei den Zuschauern Beifall auslösen, für den Schauspieler also dankbare Rollen schaffen und überdies zur Befriedigung des Autors erzieherisch wirken sollen.

Unbedenklich macht also der Übersetzer die Originale seinen Zwecken durch Veränderungen dienstbar. Immerhin ist sein eigentliches Talent am besten in seinen Originalstücken zu erkennen. Wir nennen den „Fähndrich" (1782) und „Das Portrait der Mutter oder die Privatkomödie" (1786). „Der Fähndrich" ist das typische rührende Familiengemälde, das Lustspiel benannt ist, weil einige Personen komische Eigenschaften haben: Der Vater: eine durch Unglück erworbene Gedächtnisschwäche; — eine Kontrastfigur des Helden: lästige Fragewut. Der Stoff ist die seit Nivelle de la Chaussée der Rührkomödie eignende romantische Verwicklung mit Verwechslungen — auch die Komödien Shakespeares und der Alten hätten unschwer Vorbilder liefern können —, bis sich zum Schlusse alles in Zufriedenheit auflöst. Das Stück ist aber auch typisch für Schröders Dramatik. Eine glänzende Technik weiß von Szene zu Szene, von Akt zu Akt Spannung zu erregen, wobei Abschweifungen von der Handlung nur gerade so weit zugelassen werden, als sie direkt oder indirekt zur Enthüllung beitragen. Noch heute müßte das Stück bühnenwirksam sein,

wenn der Stoff in seiner Rührseligkeit nicht gar zu kindlich-naiv wäre, wenn die Personen blutvolle Menschen und nicht nur Träger bestimmter Eigenschaften wären. Es bezeugt den erfahrenen Theaterpraktiker, wie er durch Kontrastierung der Eigenschaften, etwa des anscheinenden Menschenfeindes und heimlichen Wohltäters, auf die Zuschauer zu wirken versteht — es bezeugt allerdings auch das geistige Niveau dieser Zuschauer, welche Kraßheit der Kontraste er ihnen bieten darf. Schröder ist Schauspieler, und er schreibt vor allem Rollen. Offensichtlich wird dies, wenn er eine ganze Szene (III, 6) nur durch eine Regiebemerkung für den Darsteller ausfüllt.

Mit denselben Mitteln arbeitet Schröder im „Portrait der Mutter". Es ist klar, daß diese Arbeitsweise zu Ahnlichkeiten führt. Motive, Situationen, Charaktere, deren Wirkung auf das Publikum erprobt wurde, werden gern, leicht verändert, wieder aufgenommen. So etwa ist auch hier ein Vater, dem das Unglück das Gedächtnis geraubt hat. Auch in diesem Stück ist die Komik nur Beiwerk zu der auf Rührung berechneten romantischen Verwicklung, die mit der Erkennung des zurückgekehrten, falsch verdächtigten Sohnes ihre glückliche Auflösung findet. Ein Dichter ist Schröder sicherlich nicht, aber als Handwerker verdient er den Meistertitel.

b) August Wilhelm Iffland.

Tiecks Lob, daß Schröder hoch über Iffland (1759—1814) stehe, ist nur aus seiner Gegnerschaft zu letzterem erklärlich. Denn Iffland ist Schröders Spiegelbild. Er, der Dramatiker des Rührstücks, stellt ebenso wie Schröder das Lustspiel in den Dienst belehrender Rührseligkeit. Er kennt keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen beiden dramatischen Spielarten. Das Lustspiel ist ein Rührstück mit komischen Elementen. Schon daraus ergibt sich, daß Iffland kein Dichter ist, der ein Lustspiel nach Eigengesetzen mit Eigenzielen aufbauen kann. Hierin liegt der tiefste Grund seines Versagens in der Lustspielproduktion, soweit sie einem Theaterpraktiker — nicht Dichter — hätte gelingen können.

Außer acht Übersetzungen hat Iffland dreizehn Lustspiele geliefert. Devrient in der „Geschichte der Schauspielkunst" urteilt darüber: „Wie alle unsere Schauspielerarbeiten gehen Schröders und Ifflands Stücke nur darauf aus, ihre Kunst zu fördern und nicht die Litteratur". Alle seine Figuren, die er gern zueinander in Kontrast stellt, verkörpern eine oder mehrere Eigenschaften, ohne daß diese bei diskreten Abschattungen in dem Kerne menschlichen Charakters ihre gemeinsame Wurzel fänden, ohne daß diese in reicher Mannigfaltigkeit ein besonderes Erfindungstalent ihres Verfassers verrieten. Trotz des ausgeführten, redseligen Dialogs gleichen sie Figuren der Stegreifposse, die erst durch die Schauspieler verlebendigt werden. Darin liegt der Grund, warum einzelne Stücke über ihren Eigenwert hinaus auf der

deutschen Bühne lange dauerndes Heimatsrecht gefunden haben. Die Darsteller wußten, unterstützt durch zahlreiche Regiebemerkungen, die leeren Kleider immer wieder wirkungsvoll zu tragen. Heute bedürfte es schon ganz hervorragender darstellerischer Kunst, um uns die öde Mischung moralsalbadernder Rührseligkeit und unwahrscheinlicher grober Possenmotive erträglich zu gestalten.

Da Haubenstöcke von Eigenschaften und keine Charaktere auftreten, so können wir billigerweise auch keine Entwicklung erwarten und atmen auf, wenn endlich der im V. Akt eintretende Umfall den nahen Schluß verkündet.

Der Inhalt ist stets eine Heiratsgeschichte, in die mit Vorliebe alte Junggesellen und Jungfern, womöglich auch eine Schwiegermutter verwickelt sind, und deren Intrige nach altem Brauch durch die stets bereiten Bedienten eingeleitet und betrieben wird. Die darin enthaltene Komik ist wesentlich Situationskomik, häufig rein mimischer Art. Bei dieser Betonung des Schauspielerischen ist es nur natürlich, daß das Beiseitesprechen beliebt ist, lassen sich doch dadurch nicht nur erhellende, belehrende Aufschlüsse geben, sondern auch mit leichter Mühe komisch kontrastierende Wirkungen erzielen. Der Theaterpraktiker weiß, daß sich mit grellen Gegensätzen am leichtesten der Beifall der Masse erringen läßt: so bedrängt das Laster die Tugend, der verderbte hohe Würdenträger kontrastiert mit dem tugendsamen einfachen Bürger, der Briefadel mit dem Herzensadel, der gute, treue mit dem schurkischen, habsüchtigen Diener, die ränkesüchtige, eitle Frau mit dem geraden, tüchtigen Mann, der nichtswürdige Heiratskandidat der Eltern mit dem edelsinnigen Liebhaber der Kinder, und ebenso wie bei Schröder wird dieses Zweifarbengemälde mit reichlichen Zutaten von sentimentalem Patriotismus und süßlicher Moral durchsetzt. Iffland ist der durch die Sturm-und-Drang-Periode hindurchgegangene Gellert.

Ifflands beliebteste Lustspiele waren „Der Herbsttag“ (1790) und „Die Hagestolzen“ (1791). Wie gewöhnlich werden im „Herbsttag“ Adel und Bürger, Stadt und Land als schlecht und gut einander gegenübergestellt. Schließlich bewirkt der äußerlich lächerliche, innerlich um so wertvollere Licentiat Wanner, daß alle Hindernisse überwunden werden und drei Paare zum Schlusse glücklich vereint sind. Die Gestalt des Wanner, die in ihrem Widerspruch von Sein und Schein dem für solche Kontraste besonders empfänglichen E. Th. A. Hoffmann sehr zusagte, ist darum um nichts lebenswahrer als die anderen Figuren des Stückes. Auch die ehemals besonders geschätzten „Hagestolzen“ verdienen nur insoweit Anerkennung, als Iffland hier tatsächlich versuchte, die Handlung mit ihren Verwicklungen aus dem Charakter selbst abzuleiten. Besonders stark arbeitet er hier mit rousseauistischen Tönen, zu deren Verstärkung er auch die beliebte Figur einer rührenden Landnaiven einführt. Doch die weiblichen wie

männlichen Naiven — Peter im „Herbsttag" —, die Träger billigen, sittlich einwandfreien Humors sein sollen, sind gleichermaßen unerträglich. Wenn Goethe meint, „Die Hagestolzen" seien Ifflands einziges Stück, das „aus der Prosa ins Ideelle gehe", so ist die Prosa doch so stark, das Ideelle so sehr mit unwahrer Sentimentalität umwuchert, daß wir höchstens Triviales, jedenfalls keinen reinen Genuß verspüren.

Beide Lustspiele offenbaren uns Ifflands dramaturgische Schablone: Zunächst geben Bedienstete — selten wie im „Hausfrieden" (1796) die Hauptpersonen — die Exposition, dann zeigt die Handlung der ersten vier Akte den wahrscheinlichen Sieg der schwarzen Partei, um mit dem fünften und Schlußakte den Umschwung und den Triumph des Guten zu bringen. Dieser Schluß ist meist der Entschluß zur Umkehr, sei es von einer intellektuellen Torheit — hauptsächlich in Possen wie „Der Komet" — oder, wie in den meisten Lustspielen, von einer ethischen Irrung. „Der Poet ist der Wirt, der letzte Aktus die Zeche, Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch".

Dieses Xenion Schillers trifft nicht unverdient den ganzen Kreis, auch Iffland wie Schröder. Ihrer beider Unterschied besteht im wesentlichen nur darin, daß Schröder analytisch eine vor Beginn des Stückes liegende romantische Verwicklung im Handlungsverlauf langsam aufdröselt, bis die Enthüllung den Stückschluß bringt, während Iffland die Fäden der Verwicklung allmählich spinnt, um im letzten Akte den Knoten resolut durchzuhauen — daß Schröder also Entwicklungsstücke liebt und Iffland Verwicklungsstücke. Im übrigen passen die zur Charakterisierung von Schröders Schaffen angeführten Züge auch auf Iffland.

So geschickt sich beide auch in ihrer Bühnentechnik erweisen, sie sind als Dramatiker keine Künstlernaturen. Jedes Kunstwerk hat als Kunstschöpfung etwas die bürgerlichen Maße und Grenzen Überschreitendes, Sprengendes. Die Schröder, Iffland und Genossen waren gerade peinlichst bestrebt, diese Maße und Grenzen in ihrer Geltung zu erweisen, sich bewußt innerhalb ihrer zu halten. Sie sind nicht die Träger eines individuellen Weltgefühls oder eines universalen Persönlichkeitsgefühls, sie repräsentieren nur das Gefühl einer beschränkten Bürgerklasse von bestimmter Konvention, von paragraphierter Moral. Daher die Enge, die Philistrosität ihrer Stücke. Diese Kleinlichkeit und Unfreiheit zeigt sich auch in der Sprache. Überall nur tote Worte, nirgends ein plattes Sprechen durchbrechender Ton, stets die brave Mittellage, nirgends ein Jauchzen, ein Singen, stets bürgerliche Familienkonvention, nie der Aufschrei, die Ekstase einer leidenschaftlich erregten Persönlichkeit. In Sprache wie in Dramatik sind sie Handwerker, Theaterpraktiker, nicht Schöpfer, Dichter.

c) August von Kotzebue.

Mit Schröder und Iffland wird immer wieder August von Kotzebue (1761—1819) in eine Linie gestellt. Zu Unrecht. Vergebens hat bereits Kotzebue selbst dagegen protestiert. Als Mensch steht er unter, als Künstler ebenso hoch über ihnen.

Schröder und auch Iffland hatten das aufrichtige Bestreben, ihr Publikum zu belehren, zu bessern. Kotzebue verschmäht nicht die wirkungsvollen moralischen Tiraden, aber er wendet sie nur des damit zu erzielenden Beifalls wegen an. Er ist viel zu sehr Skeptiker, als daß er an die Schaubühne als moralische Anstalt glaubte. Wenn Schröder und Iffland Schillers hohes ästhetisches Erziehungsideal ins Philiströse verflacht haben, so steht ihm Kotzebue vollkommen fremd gegenüber und verfällt daher nicht in die gleiche Philistrosität.

Kotzebues Stärke und Schwäche ist seine Gesinnungslosigkeit. Er hat nie die reine, auf sittlichem Urgrunde sich aufbauende Humorhöhe von Lessings Meisterlustspiel erreicht. Und doch berechtigt ihn die Fülle und Art seiner Produktion mehr als Lessing zu dem Titel, den dieser sich in der Jugend schon setzte: ein deutscher Molière zu werden. Vielleicht deshalb, weil er im Grunde seines Wesens so undeutsch war. Es fehlt ihm die Gefühlswärme, die allzuoft in deutsche Sentimentalität ausartet. Hierin gleicht er dem modernen Sternheim oder vielleicht noch mehr dem irisch-englischen Shaw. Wohl mangelt es bei ihm nicht an sentimentalen Zügen und Szenen, doch sind sie nicht einem inneren Bedürfnis entsprungen, sondern seiner Kenntnis der Bedürfnisse des Publikums. Er wirkt international in seiner vorherrschenden Intellektualität.

Kotzebue war kein Bürgerphilister wie Iffland, er war auch keine sittliche Macht wie Schiller oder eine starke Weltpersönlichkeit wie Goethe, er war ein reicher Gourmet, der weder Diesseits- noch Jenseitswerte als unerschütterlich und absolut anerkannte, der daher auch nicht die Relativität alles Diesseitigen am Jenseitigen maß. Für ihn gab es überhaupt kein Absolutes, keine ewig gültigen Wertmaßstäbe. Er bezieht alles in seinen Blickbereich, auf sein kritisches Ich, das aber selbst keinen dauernden Standort, keine feste Wurzel besitzt. Er ist ein Geschmäckler, der an allem seine Laune üben kann, seien es Charaktere oder Stände, Gefühle oder Erkenntnisse, Leidenschaften oder Überzeugungen, individuelle oder soziale Betätigungen. Aber gerade weil ihm die unbeirrbare Orientierung fehlt, sei es durch den Glauben an ein Absolutes, sei es durch den gesicherten Besitz eigener Persönlichkeit — was beides ja meist zusammenfällt —, so fehlt die Grundlage versöhnenden Humors, so fehlt die Kraft überzeugender Klarheit, natürlicher Größe, Einfachheit und Schlichtheit. Sein Feinschmeckertum ergötzt sich an Sittlichem und Unsittlichem, an Pathetischem und Naivem, an Grobem und Feinem. Es fehlt ihm Liebe und Haß.

Diese Entthronung des sittlichen Ideals, dieser Mangel an entschiedener Persönlichkeit läßt ihn nie die Tiefe Molières erreichen. Aber sie erleichtern ihm andrerseits die Erreichung seines selbstgesteckten Ziels komischer Darstellung der Welt. Nichts ist davon von vornherein ausgeschlossen, die ganze unerschöpfliche Fülle der Erscheinungen ist ihm Objekt, alles tut sich ihm in relativer Nichtigkeit kund. Überall steht er und kann auch anders. Heute verlacht er die Deutschfranzosen, morgen die Deutschtümler.

Nicht nur äußerlich ahmt Kotzebue Molière nach, indem er ihm Charaktere, Motive, Situationen entlehnt. Gleich dem genialen Vorbild versucht auch der talentierte Nachbildner, seiner Zeit den Spiegel vorzuhalten, und die erstaunliche Fülle seiner Beobachtungen, die dank der eigenen Prinzipienlosigkeit kein Gebiet seiner Persiflage vorenthält, gibt eine ganze Kulturgeschichte seiner Gegenwart.

Kotzebue ist Satiriker, aber er ist kein Eiferer. Dazu fehlt ihm ja der Ernst. Selbst sein eigenes Schaffen ist ihm nicht wichtig genug, daß er es nicht seiner Selbstpersiflage preisgäbe. Seine berühmte Gurli wird von ihm selbst verlacht. Es sollte überhaupt mehr bedacht werden, daß die Naturnaive eine Figur in einem — überaus sentimentalen — Lustspiel, „Die Indianer in England", und daher von vornherein auf komische Wirkung angelegt ist. Deshalb wird ihm die Verspottung der Gurli-Nachahmungen leicht. Immerhin liegt darin ein Zug ins Große. Er ist weltmännisch, allem geistig Kleinbürgerlichen abgewandt. Sein Spott erwächst nicht aus Grundsätzen — das hat man ihm bis heute nicht verziehen —, sondern aus der Freude am Spott selbst. Wer das erkannt hat, kann ihm darob nicht mehr grollen, und so erleben wir, daß, wie Sokrates in der Aufführung der „Wolken" des Aristophanes über seine eigene Verulkung gelacht haben soll, auch der Phrenologe Gall bei der Vorstellung der seine Schädellehre karikierenden Posse „Die Organe des Gehirns" sich des Lachens nicht enthalten konnte.

Aus der rationalistischen Aufklärung stammend, lehnt Kotzebue alles skeptisch ab, was den gesicherten realen Boden verstandesmäßig begreiflicher Erscheinungen verläßt, er ist aber auch so sehr ein Sohn seiner Zeit, die mit Fichte das Nicht-Ich als ursprünglich irreal ansieht, daß er selbst die tatsächliche Erscheinungswelt mit seiner Skepsis durchdringt. Es ist klar, daß eine solche Haltung besonders diejenigen verletzen mußte, die mit glutvoller Innigkeit sich neuen Ideen hingaben, seien es nun die Romantiker, die er im „Hyperboreischen Esel" verspottete, oder die nationalen Liberalen der Burschenschafterkreise, die er mit Stücken wie „Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg" (1815) oder „Der deutsche Mann und die vornehmen Leute" (1818) traf.

Im Grunde ist dies Schicksal jedes Zeitsatirikers. Jede neue Bewegung nimmt ihren Anfang in Geburtskrämpfen. Ihre Träger sind

daher mit zu wehem, stechendem Schmerz erfüllt, als daß nicht ihr Spott über das Alte, das sie überwinden wollen, tragisch getönt wäre, als daß nicht ihre Satire zur Tragödie würde. Das zeigten uns die Stürmer und Dränger. Die Vertreter des Alten, Bewährten fühlen sich dagegen gesichert genug in dem überkommenen Besitz, als daß sie nicht über die jugendlichen Neunmalklugen lachen könnten. So tat es Aristophanes, so tut es Kotzebue. Der Unterschied ist nur der, daß auch das Alte für Kotzebue kein gesicherter Besitz ist, auch die Lächerlichkeiten der altmodischen „Deutschen Kleinstädter" enthüllt er.

Allen Gesinnungstüchtigen mußte er infolgedessen natürlich ein Greuel werden. Doch, wie später Heine, war auch er ein besserer Musikant als diese braven Leute. Gewiß gebrach es ihm an der Grundlage jedes echten Dichterberufs: der sittlichen Stärke. Aber seine Theaterwirksamkeit war nicht zu leugnen. Der Theaterdirektor Goethe, dem seine „Nullität" im Innersten zuwider war, führte ihn dauernd auf. Und diese Theaterwirksamkeit, der sich auch der Gegner beugen mußte — man mag noch so hohe Anforderungen an das Theater stellen, seine Existenz ist doch von dem Gefallen der Masse abhängig, es ist eine soziale Institution —, beruhte nicht zum wenigsten auf jenem Charaktermangel. Kotzebues Bedenkenlosigkeit erlaubte ihm, tiefen Problemen aus dem Wege zu gehen, sie ins Seichte und damit dem Massenpublikum Faßliche zu verflachen und durch den nötigen Schuß sentimentalen Zuckerwassers gefällig zu machen.

Ohne jede tiefer gehende Erregung konnte man bei ihm lachen, ganz im Gegensatz zu den Klassikern, deren hohe ästhetische Kunst allenfalls Feiertagskost dünkte, bei der sich der Philister aber doch unbehaglich fühlte. Die ästhetische Erziehung, die sich die Klassiker zum Programm gesetzt hatten, war der Masse fremd geblieben. Sie freute sich, wenn sie jetzt bei Kotzebue das Feiertagsgewand ablegen konnte und sich nach Herzenslust kannibalisch wohlfühlen durfte. Man fühlte sich unsicher auf jenen lichten Höhen und sehnte sich nach der bequemen, schwindelfreien Tiefe. Man hatte genug jener vornehmen Distanz, die die klassische wie jede reine Kunst von der Gegenwart fern hielt — daß ihr Gehalt dennoch Zeiterlebnis war, wußte man ja nicht, da man sich nur an das Stoffliche klammerte —, und sah mit Entzücken, daß Kotzebue die Erscheinungen seiner Zeit aus nächster Nähe beschaute. Diese Zeit ist dargestellt in einer überaus fruchtbaren dramatischen Produktion, deren Reichhaltigkeit mit ihrer Beliebtheit wetteiferte, die die deutsche Literatur zum Weltgute machte, wie es bisher nur die „Leiden des jungen Werther" geworden waren. Diesen Weltruhm dankte Kotzebue sicherlich nicht der rein dichterischen Qualität seiner Dramen, sondern eher dem Undichterischen daran, dem Unpersönlichen.

Der prometheische Dichter bewährt sich dadurch, daß er in seiner Brust seine Zeit, seine Welt erlebt und daraus die gestalteten Ver-

dichtungen seines Fühlens hervorzaubert. Solche Schöpfungen sind wohl zeitbedingt, aber, aus dem Schoße der Mütter, in dem sich individuelles und kosmisches Erleben treffen und entzünden, heraus geboren, im tiefsten Grunde zeitlos. Kotzebues Werk ist nicht zeitlos und daher im wesentlichen Sinne keine Kunst, es ist zeitgemäß, Handwerk.

Dagegen scheint die seit Minor immer wieder angeführte Tatsache zu sprechen, daß allein an der Wiener Hofburg von 1790 bis 1867 Kotzebue 3650 Abende füllte. Die Erklärung dieser langdauernden Beliebtheit scheint mir aber vor allem darin zu liegen, daß sein klares, von leidenschaftlicher Parteinahme nicht geblendetes Auge in der Hauptzielscheibe seines Spottes, dem Bürgertum, Züge erspähte, die fast unvergänglich scheinen, und daß andrerseits die Kultur- und Sittenwandlung des Volks- und Bürgertums außerordentlich langsam vorwärtsschreitet. Gerade der Bürgerstand, dessen satirische Beobachtung die Grundlage der meisten Komödien Kotzebues bildet, sollte mit seiner Entwicklung noch bis ins letzte Drittel des Jahrhunderts im Brennpunkte allgemeinen Interesses stehen. Weiter ist diese selbe Zeit, nach der Klassik, an bühnenfähiger dramatischer Produktion sehr dürftig gesegnet, um so mehr als die großen Dramatiker des 19. Jahrhunderts erst in dessen zweiter Hälfte zu allgemeiner Anerkennung durchbrachen. Man war daher dankbar für Kotzebues bühnenkräftige Theaterware in jener Zeit, die nach Gervinus das Reich der Dichtung und Phantasie mit dem Reich des Handelns und der Tat vertauscht hatte.

Und schließlich sind jene satirischen Ausfälle kultureller oder literarischer Art, die gerade seine beliebtesten Dramen füllen, so wenig aus dem inneren Kerne der handelnden und redenden Charaktere geschöpft, daß sie ohne Schaden durch den Regisseur ausgewechselt werden können, um das betreffende Stück stets wieder zeitgemäß zu machen. Er selbst macht gelegentlich in dem „Weiblichen Jacobiner-Clubb“ darauf aufmerksam. Diese Sorglosigkeit der Charakterzeichnung, die, eine Reihe klug berechneter Bühneneffekte verbindend, den Schauspielern nur Skizzen gab, brachte den Darstellern nur leichte Aufgaben, sich selbst zur Wirkung zu bringen. Sie fanden in Kotzebues Stücken, ähnlich wie in denen Iffflands, gern gesuchte Paraderollen, und das Publikum schenkte leicht seinen Dank, der dem Darsteller galt, der Rolle und damit auch dem Verfasser des Stückes. Immerhin ist ein Unterschied zwischen der Charakterisierungskunst Kotzebues und der der Schröder und Iffland. Diese gaben uns Puppen, jener zwar auch, aber er verleiht ihnen doch auf Grund seiner geschärften realistischen Beobachtungsgabe gelegentlich individuelle Züge. Wohl fehlt auch seinen Gestalten das innere Leben, das nur aus dem inneren Erleben, nie aus äußerer Beobachtung des Künstlers erwachsen kann, aber wenn jene Puppen mit lang-

weilig-typischen Porzellanköpfen gaben, so schenkt Kotzebue Künstlerpuppen mit modellierten Wachsköpfen.

Überdies hat Kotzebue das alte Schema des Charakterlustspiels insofern erweitert, als er es mit der vom Sturm und Drang geforderten Handlungskomödie verband, indem er an Stelle des einzigen Zentralhelden gern zwei oder mehrere Parallelfiguren treten ließ und dadurch eine größere, wenn auch äußerliche Lebendigkeit erreichte. Ein Beispiel sind „Die beiden Klingsberg" (1801). Dieses vieraktige Lustspiel ist direkt Schröder, mittelbar dem Engländer Farquhar verpflichtet. Die beste, am ehesten noch mit Humor gesehene Gestalt in Schröders „Ring" ist der Graf Klingsberg. Kotzebue hat ihn verdoppelt als Vater und Sohn und erzielt nun seine Komik dadurch, daß beide, gleichgeartet in ihrem Rouétum, sich teils bewußt, teils unbewußt bei den gleichen Objekten ihrer illegitimen Wünsche Konkurrenz machen und sich gar dabei unverhofft begegnen.

Darin ist bereits der Hauptmechanismus von Kotzebues Komödien erkennbar: Kotzebues Talent, die Komik des Alltags wahrzunehmen, und zugleich seine ästhetische Bedenkenlosigkeit, zugunsten komischer Wirkungen alles, was er sieht, zu karikieren, komische Situationen ohne Rücksicht auf Charakterschilderung oder künstlerischen Aufbau aneinanderzureihen. Vor allem gilt es, die Langeweile fernzuhalten. Abgerundete Kunstwerke entstehen dadurch nicht, im besten Falle eine Folge gelungener Karikaturen der Umwelt, die mit Geschick zu einem lustigen Ausschnitt aus dem Alltag sich runden, aber doch eigentlich immer ein willkürliches Theaterende finden. Daher können auch die gelungensten Stücke beliebig erweitert werden: „Die deutschen Kleinstädter" (1803) mit „Carolus Magnus" (1806) und „Des Esels Schatten oder Prozeß in Kraehwinkel" (1816). Letzteres hat neuerdings, unter Benutzung der Wielandschen Abderitengeschichte, der Kotzebue verwandte Ludwig Fulda mit gewohnter Bühnenroutine und schillerndem Witz aufgewärmt und als „Des Esels Schatten" in Mannheim zur Uraufführung gebracht. Auch hier findet allerdings das Erfahrungsgesetz, daß Fortsetzungen eines geglückten Werks stets enttäuschen, seine Bestätigung. Aber die „Kleinstädter" beweisen noch heute ihre Wirkungskraft. Das philisterhafte Krähwinklertum, das auch in der Großstadt heimisch ist, mit seiner Titel- und Rangsucht, seiner Aufgeblasenheit gegen Untergebene und Katzbuckelei gegen Höherstehende, seinem Cliquenwesen, seiner bösen Zunge, seinem Aufbauschen von Neuigkeiten: es lebt heute noch.

Wieder hat sich Kotzebue darin durch ein fremdes Vorbild — Picard — anregen lassen. Weit mehr als Molière nimmt er das Gute, wo immer er es findet. Es ist kein Zeichen von Erfindungsarmut, daß Kotzebue immer bereit ist, bei deutschen und fremdländischen Autoren Anleihen zu machen. Es sei darunter außer Molières und Holbergs insbesondere Goldonis gedacht, von dessen aus der reformierten commedia dell'arte

gestalteten Charakterkomödie seine Situationskomik bereichernde Elemente bezog. Trotzdem ist fließende Erfindung sein eigen. Nicht daß ihm die Gabe der Phantasie verliehen sei, die über das Reale hinaus frei gestaltet. Er hebt sich nicht von der Wirklichkeit; diese beobachtet er, sammelt seine Eindrücke und schaltet mit ihnen souverän, indem er sie zu den mannigfaltigsten Kombinationen zusammenfügt, immer nur ein Ziel unbeirrbar im Auge behaltend: Lachen zu erregen. Dadurch sind seine besten Stücke, wie die „Kleinstädter", die „Pagenstreiche", die „beiden Klingsberg" und der zu Unrecht als unmoralisch verurteilte „Rehbock" (1813), so lebendig, daß sie voll von kaleidoskopartiger Bewegung sind. Deshalb hat er die Helden seiner Stücke vermehrt, deshalb läßt er kontrastierende Bediententypen auftreten: treue, ehrliche Seelen nach Lessings Just und gerissene französische Filous, deren Stammbaum über Molière hinaus auf Plautus zurückgeht und die gleichgesinnte Landsmänninnen treffen in den kokett-gewandten, schnippischen Soubrettenkammerzofen von Marivaux' Gnaden.

Was der heutigen Wiederaufnahme gelungener Stücke, wie des verwechslungsreichen „Rehbock", in den Spielplan entgegensteht, ist vor allem die Sprache, — die ein geschickter Regisseur oder Dramaturg überdies unschwer modernisieren könnte, besonders im „Rehbock", der eine Neuaufführung an Stelle französischer Ehebruchsschmarren sicher lohnen würde. Lortzing hat sicheren Bühnenblick bewiesen, daß er den Text seinem „Wildschütz" zugrunde legte. Kotzebue ist voll von Laune, voll von Witz. Das reiche Kapitel der Wortkomik beherrscht er unbedingt. Die lebendige Führung des Dialogs macht seiner Intellektualität keine Schwierigkeit. Dennoch stört uns heute die Unnatürlichkeit der Sprache. Nur selten erreicht die gekünstelte, geschwollene Ausdrucksweise die Schlagkraft des unmittelbar Überzeugenden. Sie könnte wohl wie bei Sternheim einem bewußten Stilwillen entspringen, indem die hohle Aufgeblasenheit der Redenden unmittelbar Wort wird in einem leeren, schulmäßigen rhetorischen Pathos und dadurch das geschilderte Bürgertum direkt charakterisiert — bei einer Neuaufführung ließen sich aus dieser Verwandtschaft Wirkungen herausholen. Doch nur ausnahmsweise versucht Kotzebue bewußt solche Wortkomik. Im allgemeinen ist es ihm mit der gezwungen-konventionellen Ausdrucksform, die uns heute in ihrer Fadheit höchstens unfreiwillig-komisch anmutet, bitterer Ernst. Kotzebue fehlt der Stil. Er will realistisch sein und hat nicht den Mut, um diese Realistik konsequent durchzuführen, alle tote Büchersprache über Bord zu werfen. Er kann nichts an ihre Stelle setzen, da seine Personen ja innerlich tote Puppen sind. Auch hier wieder erkennen wir den tiefsten Mangel von Kotzebues Kunst: den Mangel an innerem Erleben.

Deshalb dürfen wir von Kotzebue kein humorvolles Lustspiel erwarten. Aber sein Possentalent wird dadurch nicht beeinflußt. Kotzebue

gehört zu unseren besten Possenkünstlern oder Schwankdichtern, die mit toller Laune, frischem Witz und souveräner Beherrschung der Situationskomik bühnentechnisch einwandfreie Stücke liefern. Ein Publikum, das sich nur unterhalten, nur aus Herzenslust lachen will, wird bei ihm, vor allem in den „Deutschen Kleinstädtern" und dem „Rehbock", stets auf seine Kosten kommen.

In Kotzebues Werk, und darin ist er der Vollender der durch Schröder und Iffland bezeichneten Linie, hat in dem steten Kampf zwischen Theater und Drama das erstere gesiegt, gerade in der Zeit, da Klassik und Romantik das literarische Drama zu einer bisher ungeahnten Höhe erhoben hatten. Kotzebue gehört daher zu den eigentlichen Gegnern der Klassik und Romantik, und Goethe hat, wie die Romantiker, dies klar erkannt, obwohl er auch wußte, daß solche Gegner nie zu unterdrücken seien. Die Gegnerschaft geht auf das tiefste Wesen der Kunst, worin Klassik und Romantik übereinstimmen, auf jene höchsten Menschheitsziele künstlerischer Erziehung, die mit Unterhaltungsware nie vereinbar sind. Beide stehen sich feindlich gegenüber. Was Kotzebue gegen die angesehenen Klassiker nicht, oder nur versteckt wagte, das tat er sofort gegen die jungen Stürmer und Dränger der Romantik. Von der Froschperspektive aus suchte er ihr metaphysisches Streben der Lächerlichkeit preiszugeben in dem „Hyperboreischen Esel oder die heutige Bildung" (1799). In der reinen Literatursatire, zu der er witzig das Material sich aus den Schriften der Angegriffenen selbst holte, mußte der Theaterpraktiker allerdings die Palme den angegriffenen Romantikern lassen. Jedenfalls ist aber die Zahl unserer guten Komödiendichter viel zu gering, als daß wir uns die Mißachtung Kotzebues gestatten könnten.

E. NEUNZEHNTES UND ZWANZIGSTES JAHRHUNDERT.

I. ROMANTIK.

1. SATIREN UND MÄRCHENKOMÖDIEN.

a) Romantik und dramatischer Humor.

In der Romantik sind Kräfte für und wider das humorgestaltete Lustspiel wirksam. Humor ist grundsätzlich relativistisch gerichtet. Er beansprucht weder den idealistischen Standpunkt absoluter Freiheit noch den materialistischen absoluter Bedingtheit. Er weiß, das Reich des Diesseits ist überhaupt kein Reich des Absoluten, und mag auch der einzelne noch so sehr sich durch das Jenseits bestimmen lassen, die Masse lebt doch im Diesseits und nur im Diesseits. Er trauert nicht darüber, da einmal über Unabänderliches zu trauern zweck- und sinnlos, zum andern da dieses Unabänderliche dennoch dem Wechsel der Zeiten unterworfen ist, dem nichts Irdisches, Diesseitiges entrinnen kann. Im Grunde wird das Diesseitige immer bleiben was und wie es ist, aber seine Erscheinungsformen wechseln. Dieser ewige Wandel ist das fließende Leben selbst, und der Humorist freut sich seiner Geistesfreiheit, durch die als fester Pol in der Erscheinungen Flucht allein das Erlebnis des Lebens als Fluß ermöglicht wird, er freut sich dieses Fließens, dessen Erlebnis ihm erst das Bewußtsein seiner Geistesfreiheit bringt.

Der Inhalt des romantischen Erlebnisses ist die Geburt eines umfassenden Natur- und Weltgefühls, das, im Laufe des 18. Jahrhunderts langsam vorbereitet und durch Goethe zum Durchbruch gebracht, Natur und Ich als Einheit faßt. Erst dadurch, daß der Romantiker die Natur gleichermaßen wie den Menschen als Glieder des Kosmos beseelt, lebendig empfindet, ist der intellektuellen Einstellungsform seines Humors der gefühlsbetonte Gehalt gegeben. Der Romantiker steht damit von vornherein dem Lustspieldichter nahe kraft seines Suchens nach Verinnerlichung, die nach dem Ausdruck der Vereinheitlichung von Mensch, Natur und Gott ringt. Der panentheistische Zug der Romantik, dem alles Irdische von dynamischen, ins Jenseits

weisenden Kräften bewegt ist, verbunden mit ihrer Ichbetonung, die im eigenen Innern den ewig waltenden Schöpfergeist erschaut, führt durch die Naturbeseelung zur Gefühlsvertiefung und Bereicherung der Phantasie, was sich in einer stimmungsvollen Vielgestaltigkeit des dargestellten Lebens kundgibt.

Der Gestaltreichtum des Lebens und dessen unerschöpfliche Zeugungskraft, die sinnliche Freude an den zahllosen, wechselnden Erscheinungsformen des Lebens ist Voraussetzung des Humors, aber nur bedingt Wesensart romantischen Erlebens. Dadurch ist die Verwandtschaft des Romantikers mit dem Humoristen begrenzt.

Der Romantiker ist in erster Linie Idealist und nicht Realist, er legt daher folgerichtig stärkeres Gewicht auf die bewußte Geistesfreiheit als auf die angeschaute Lebensbewegtheit, auf die subjektive Bewußtheit als auf deren objektive Inhalte. Da sein primäres Urerlebnis aber, wie schon oft beobachtet, die Schöpfung als Bewegung ist, so ist ihm diese Bewußtheit kein Zustand, sondern eine Funktion. Er ordnet seinen Geist der Form seines Erlebnisses ein. Gerade weil er Romantiker ist, will er den Geist immer in Bewegung, in Tätigkeit sehen. Daraus ist seine Vorliebe für intellektuelle Regsamkeit zu verstehen, die sich betätigt in romantischem Witz, romantischer Satire, romantischer Ironie, die diese Formen der Einstellung zur Welt und ihrer Betrachtung allzu gern der humorischen vorzieht. In den Komödien der Romantiker ist daher auch mehr Witz, Satire, Ironie am Werk als Humor. Sie sind mehr dem Kopf entsprungen als dem Herzen, sie haben mehr Geist als Seele.

Der Romantiker als bewußter Vertreter extrem idealistischer Weltanschauung steht der Grundlage jeden echten Humors, dem Relativismus, gegen den Kant bereits Dämme baute, fremd, ja feindlich gegenüber. Er sucht ihm durch die zur Ichvergottung gesteigerte Subjektivität zu entgehen. Die absolute Ichgeltung der Romantiker findet in ihrer Dichtungstheorie dadurch Ausdruck, daß der Willkür des Dichters kein Gesetz Einhalt gebietet. Diese theoretische Grundlage sogenannter romantischer Ironie hat ihre praktische Entsprechung in der unvergleichlichen Fähigkeit des Romantikers, sich in jede, auch die widersprechendste Stimmung jederzeit freiwillig versetzen zu können. Für solche Reizbarkeit, überaus leichte Beweglichkeit ist jene Welt absoluter Geistigkeit, die sich die Romantiker, nicht ohne Originalitätssucht, aufbauen, besonders geeignet, da in ihr die Erdenschwere hemmender Wirklichkeiten überwunden ist. Romantischer Phantasie sind Schwingen verliehen, die sie schrankenlos schweifen lassen. Auch darin offenbart sich jener charakteristischste Grundzug der Romantik, das All als Bewegung aufzufassen.

Aus dieser Wurzel alles Romantischen könnte wohl das bewegte, lyrisch-musikalische Phantasielustspiel sprossen. Aber daran mußte auch wieder das eigentliche Dramatische der Romantik scheitern, das

nicht wie das Lyrische in einer Bewegungsrichtung fließt, sondern den Kampf entgegengerichteter Tendenzen spiegelt. Diese Tendenzen mögen Bewegungen sein, aber ihr Kampf bedingt einen Schnittpunkt, einen Ruhepunkt, in dem die Bewegungen sich treffen, türmen und die Entscheidung finden. Das Drama ist daher von einem Knotenpunkte aus aufgebaut, mag dieser auch nicht in der Mitte liegen, während das lyrische Gedicht von einem Ausgangspunkt aus strahlenförmig sich bewegt. Der lyrische Strahl ist daher an sich unbegrenzt, er entspricht der grenzenlosen Bewegung der Romantik. Der dramatische Aufbau — oder auch Abbau wie in analytischen Formen — dagegen ist stets begrenzt, da die Ökonomie des Dramas nicht erlaubt, mehr Triebkräfte in Bewegung zu setzen als zur Schürzung des Knotens notwendig sind oder als bei der Aufdröselung zur Entfaltung kommen. Das romantische Drama sucht das Erlebnis des bewegten Lebens wiederzugeben und vergißt, daß das Dramatische nur einen begrenzten Ausschnitt des Lebens in Personen, Dingen und Kräften zu geben vermag. Dem romantischen Drama fehlt daher die Möglichkeit zur Gestaltwerdung; der Romantiker hat auch gar nicht den Willen dazu, da er seinem inneren strömenden Gehalt die entsprechende Form zu geben sucht, die in ihrer Entsprechung keine Formung ist noch sein kann, sondern nur unbedingter, ungehemmter Ausdruck. Daher jenes Zerfließen, jene Knochenerweichung, die romantische Dramatik keinen festen Halt auf der Bühne gewinnen läßt.

Beflügelte Phantasie, Lyrismus, Verleugnung der Gesetze der Wirklichkeit, spielende Ironie: überall liegen Bausteine zu den beliebten romantischen Märchenkomödien, deren Musterbildner der allzeit bewegliche Tieck ist, der als Berliner eine besondere Begabung zu der darin vorherrschenden parodistischen Schilderung mitbringt. Denn diese Märchenkomödien sind nicht naiv, sie sind höchst bewußt, sie dienen intellektuellen Zwecken. Wie stets Neuerer, sind die Romantiker Kämpfer. Auch die Märchenkomödien sind Mittel ihres Kampfes gegen zu überwindende Anschauungen. Sie sind Satire, die nach der Romantiker Theorie am Anfang erstrebter Transzendentalpoesie stehen muß als Ausdruck der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen.

b) Aristophanes.

Den praktischen Anstoß aber zur Form der romantischen Komödie hat ein geschichtliches Vorbild gegeben: Aristophanes. Die so unabhängig sich gebärdende Romantik kann der Vergangenheit nicht entraten. Im Laufe ihrer Entwicklung tritt dies stärker als zu Beginn hervor, so daß allmählich neben das Reich willkürlicher Geistigkeit das Reich der Wirklichkeit gesellschaftlicher Gegebenheiten, neben das Reich zeitloser Natur das Reich geschichtlicher Vergangenheit tritt: die freie solipsistische Romantik endet in Legitimität und Tradition.

Diese Historisierung der Weltanschauung im Zeitalter des absoluten Idealismus hat bereits in dem extremsten Subjektivisten, in dem Theoretiker der Frühromantik Friedrich Schlegel eine Vorbereitung gefunden in dessen starker Betonung des griechischen Vorbilds. Mit ihm sehen die Romantiker in Aristophanes den glänzendsten Vertreter der echten, einen Rausch der Fröhlichkeit darstellenden Komödie, die sie den moralsalbadernden, rührseligen Ifflandiaden entgegenstellen.

Bei Aristophanes herrscht freie Phantasie. Ungehemmt durch Darstellungsabsichten verstandesmäßig erkennbarer Realität kann er seine tolle Possenlaune ein Reich der Fröhlichkeit errichten lassen, das, obwohl nicht von dieser Welt, dennoch und gerade deshalb das Menschliche und Allzumenschliche in nackter Reinheit in Erscheinung treten läßt. Er scheut nicht die Zote, ist er sich doch des phallischen Ursprungs der Komödie wohl bewußt, er scheut sich auch nicht, die Komödie als Organ seines Kampfes gegen ihm widerwärtige Formen der Politik und Literatur seiner Zeit zu gebrauchen. Die Komödie ist der Tummelplatz seines an witzigen Einfällen, an beißendem Spott, an lustiger Erfindung überreichen Geistes, der aber selbst in tollster Ausgelassenheit, in groteskem Übermut, in schärfster Bitterkeit nie Gesundheit der Gesinnung, Anmut der Form vermissen läßt.

Romantisches, in ungehemmter Spottlaune sich äußerndes Überlegenheitsgefühl hätte kein besseres Vorbild sich wählen können. Um so eher fand man den Weg zu ihm, als auch die Farcendichtung Hans-Sachsischer Manier, die der vom bewunderten jungen Goethe geführte Sturm und Drang gepflegt hatte, aus aristophanischem Geiste geboren war. Ähnlich leichtgeschürzte Fastnachtschwänke sind Ludwig Tiecks „Ein Prolog“ und „Der neue Herkules am Scheidewege“ (1800), der in seiner späteren Benennung „Der Autor, ein Fastnachtschwank“ diese Verwandtschaft auch direkt ausspricht.

Des Aristophanes noch heute lebendige Wirkung entsprießt dem Dionysosmythos, der seiner Komödie zugrunde liegt und demgegenüber die Satire immer nur beigeordneter Bestandteil bleibt. Und selbst wenn sie in den Vordergrund drängt, empfängt sie ihre Beseelung durch jenen Mythos. Da er der Romantik fehlt, so sucht Tieck einen Ersatz dafür in der Märchenpoesie. Diese ist dem Berliner Tieck aber, um mit Gundolf zu reden, nicht Urerlebnis, sondern nur Bildungserlebnis, sie bedeutet daher bei ihm nicht wie jener Mythos bei Aristophanes Zeugung, sondern Ausstattung. Sie beseelt nicht Tiecks Komödien, sondern verleiht ihnen nur die Kleidung. Ausgefüllt wird diese durch die beabsichtigte Satire, die damit Wesenskern, Hauptelement ist und mit ihrer intellektuellen Schärfe gar zu häufig das phantastische Gewand auflöst. Am besten noch gewahrt ist das Märchenhafte in Tiecks „Gestiefeltem Kater“.

Weiter war Aristophanes als Bürger Athens Glied eines Staates, der gerade zu seiner Zeit eine Kulturblüte sondergleichen erlebte

und der durch seine demokratische Verfassung freieste Meinungsäußerung gestattete. In Deutschland war das Nationalbewußtsein erst in der Entstehung, die Teilnahme des Bürgers am Staate beschränkt, seine Kritik verboten und endlich die Kulturhöhe, die durch die Klassik bezeichnet wird, so wenig Gemeingut geworden, daß selbst ein Goethe weichen mußte, wenn sein Fürst einen Pudel auf der Bühne zu sehen wünschte, daß Iffland und Kotzebue unvergleichlich größeren Erfolg hatten als Goethe und Schiller. Über diese Literaturzustände aber war wenigstens freie Meinungsabgabe erlaubt. Des Romantikers satirisches Bedürfnis fand hier ein Betätigungsfeld; und doch wie groß ist der Unterschied auch in den Objekten der Literatursatire eines Aristophanes und eines Tieck: dort Sokrates, Euripides, hier Iffland, Kotzebue. Wenn das Objekt einer Satire infolge seiner nur ephemeren Bedeutung für spätere Zeit tot ist, dann muß auch die Satire selbst einen großen Teil ihrer Wirkung verlieren. Dieses Schicksal haben die Romantikersatiren erfahren müssen. Wenn sie gelegentlich in der Gegenwart neu aufgeführt werden, so bleiben solche Versuche der Wiederbelebung immer Experimente für literarisch Gebildete.

c) Satiren.

Von Vorstehendem macht Tiecks „Gestiefelter Kater“ (1797) keine Ausnahme, obwohl seine Verbindung naiver Volksmärchenstimmung mit ursprünglichem Witz noch am ehesten den Zeitwandel überdauert. Die Satire richtet sich außer gegen Jünger, Stephanie d. J., Schikaneder, Kotzebue in der Hauptsache gegen Iffland und dessen Lobredner Böttiger sowie gegen das philiströse Publikum, das im platten Aufkläricht befangen echte Poesie verkennt und rührselige Familiendramatik preist. Tiecks romantische Ironie betätigt sich darin, daß Zuschauer und Darsteller gemeinschaftlich schauspielen. Durch diese Art des Stückes im Stück, das an sich ein uraltes, auch von Lenz in „Die Freunde machen den Philosophen“ benutztes Motiv ist, wird das Neue der romantischen Komödie gewonnen, das in einer jedesmaligen Zerstörung der Illusion beruht, sobald diese gerade zu wirken beginnt. Diese ironische Desillusionierung bedeutet ein ästhetisches Selbstmordspiel der Komödie, das dieser eine flimmernde Beweglichkeit verleiht. Der bunte Wechsel von Parterre und Bühne, Zuschauer und Darsteller, Spiel und Spiel im Spiel — Pate standen außer Aristophanes und Shakespeare ebensowohl Holberg wie der dem improvisatorisch veranlagten Tieck geistesverwandte Gozzi — hätte wohl ein launiges Phantasielustspiel entstehen lassen können, wenn nicht der Berliner Tieck durch seinen Intellekt in der Satire die Phantasie immer wieder zerstört hätte, nicht etwa unbewußt, sondern aus der gewollten Willkür des romantischen Dichters heraus.

„Gewissermaßen eine Fortsetzung des «Gestiefelten Katers»“ kündigte Tieck in „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Ge-

schmack" an (1799). Romantische Ironie treibt hier noch tollere Blüten. Mitten im Stücke fängt plötzlich der Dichter auf der Bühne an, das Stück umzukehren, so daß wie bei einem rückwärts gekurbelten Film die bereits gespielten Szenen sich in umgekehrter Reihenfolge wiederholen. Mit dieser witzigen Erfindung ist das Bühnendrama natürlich erledigt; von Dramatik kann hier keine Rede mehr sein. Dazu fehlt dem „Zerbino", der auch im Phantastischen Eigentum des Dichters ist, jene stimmungsvolle Märchenfabel. Andrerseits bietet aber „Zerbino" dem Leser wahrhaft poetische Schönheiten in den lyrischen Partien, und außerdem schreitet hier die negative Satire gegen Kleine der Tagesliteratur zur positiven Musteraufstellung Großer der Weltliteratur. Wie der „Zerbino" zeigt auch die im gleichen Jahre erschienene „Verkehrte Welt", die vom Epilog zum Prolog verläuft, bei absoluter Auflösung alles Dramatisch-Tektonischen emotionell: lyrisch-musikalische Stimmungspoesie, intellektuell: Verbreiterung der Grundlage derart, daß darin die Satire sich nicht nur literarische Ziele setzt, sondern die prosaisch-platte Aufklärung in ihrer Gesamtheit als kulturelle Verödung verspottet.

Für die romantische kämpferische Jugend war Tiecks parodistisches Schaffen vorbildlich. Als sich nun 1799 Kotzebue mit seinem „Hyperboreischen Esel" offen als Gegner enthüllt hatte, da folgten rasch ihre Gegenschläge. Schon 1800 verspottete Clemens Brentano im „Gustav Wasa" das gleichnamige Stück Kotzebues, wobei er sich den Witz erlaubte, seine Satire als Fortsetzung des „Hyperboreischen Esels" auszugeben. Und auch die eigentlichen Angegriffenen, die Brüder Schlegel, blieben die Antwort nicht schuldig. August Wilhelm Schlegel errichtete, indem er des Angreifers Methode der Stoffsammlung aus des Angegriffenen Dichtungen verwertete, die „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue" (1801) und zählte darin mit sprühendem Witz und schneidender Satire Kotzebue alle Angriffe gedoppelt zurück. Allerdings stehen Brentano wie Schlegel hinter Tieck zurück, da sie dessen kulturelle Breite vermissen lassen; dagegen zeigt sich wenigstens Schlegel mit „Ein schön kurzweilig Fastnachtspiel vom alten und neuen Jahrhundert. Tragiert am ersten Januarii im Jahre 1801" Tieck entschieden überlegen in der historischen Form der Hans-Sachs-Goetheschen Farcen.

Die Romantiker sind stolz darauf, Träger eines neuen Bildungsideals zu sein und lassen ungern Gelegenheiten verstreichen, den zu überwindenden Anhänger der Aufklärung als Bildungsphilister — eine von Haym, dem Historiker der Romantik, zuerst gedruckte Prägung — zu verspotten. Ähnlich erhaben hatten sich die Stürmer und Dränger ihren Zeitgenossen gegenüber gefühlt. Diese überlegene Einstellung kommt bereits im Titel zum Ausdruck in Eichendorffs dramatischem Märchen „Krieg den Philistern" (1824). Hier zeigt sich aber auch schon die Neigung des Romantikers, selbstbewußt auch das eigene

Lager satirischer Kritik nicht zu entziehen. Er lehnt gleichermaßen die platten Antiromantiker wie die verstiegenen Romantiker selbst ab. Ähnlich wendet sich auch Ludwig Robert, der Bruder der Rahel von Varnhagen, in „Kassius und Phantasus oder der Paradiesvogel“ (1825) ebensowohl gegen die sentimentale Spießbürgerlichkeit Kotzebuescher Familiengemälde wie gegen romantische Verschrobenheit, zugleich aber greift er mit seiner Satire, die übrigens ziemlich geist- und witzlos ist, die Schicksalstragödie an.

Diese Schicksalstragödie ist ein sonderbares Zwitterprodukt romantischer Zeit, das romantische Stimmungen mit einem Epigonentum Schillers verknüpft. Der Schicksalsbegriff, den Schiller sich aus der Antike geholt hatte, wird romantisch durchsetzt mit Gefühlen, wie sie Tiecks Waldeinsamkeitsschauern und E. Th. A. Hoffmanns grausigen Gespenstergeschichten entsprechen. Schillers Vorbild und das strenge Gesetz notwendigen Handlungsverlaufs, das durch das bestimmende, unentrinnbare Schicksal gegeben ist, verleihen diesen Tragödien eine Geschlossenheit und damit Theaterfähigkeit, wie sie sonst dem romantischen Drama durchaus unbekannt sind. Deshalb ihr Erfolg, dem Mitläufer der Bewegung um so eher nachstrebten, als seine Erzielung keine großen Anforderungen an dichterische Genialität erhob. Da damit der bereits von Minor und Walzel beobachtete Übergang von der Schicksalstragödie zum Zufallsdrama beschleunigt, die ganze Schicksalsdramatik veräußerlicht und verflacht wurde, so konnte die Reaktion gerade bei den dichterisch Begabteren nicht ausbleiben. Sie äußerte sich gemäß romantischem Brauch in Satiren.

Selbst Houwald, der 1819 mit seinem „Leuchtturm“ die schlimmste und schwächste der Schicksalstragödien veröffentlicht, satirisiert bereits ein Jahr zuvor die Gattung in „Seinem Schicksal kann Niemand entgehen“. Im gleichen Jahre verspottet Castellis „Der Schicksalsstrumpf“ die Werner, Müllner und Houwald, und im folgenden Jahre wandelt Anton Richter ähnliche Bahnen in „Eumenides Düster“. Noch 1827 verlacht Eichendorff im Ton Tieckscher Ironie neben sonstigen Modetorheiten die Schicksalsdramen in „Meierbeths Glück und Ende“.

Der bedeutendste Gegner aber erwuchs der Schicksalstragödie in Platen. Seine 1826 entstandene „Verhängnisvolle Gabel“ zählt zu den besten dramatischen Literatursatiren, die wir in Deutschland besitzen. Ihr Vorzug liegt nicht so sehr in dem dramatischen Aufbau als in der vollendeten Sprachform und dem aristophanischen Gehalt. Seit 1794 Friedrich Schlegel den ästhetischen Wert der griechischen Komödie dargelegt hatte, war Aristophanes das bewunderte Vorbild romantischer Komödienkunst geworden. Die Romantik hat erst das Verständnis erschlossen für die poetische Grundstimmung und den grotesken Stil des Aristophanes. Sie wuchert darin mit einem vom Sturm und Drang überkommenen Erbe. Hamann, Lenz, Goethe haben aristophanische Literatursatiren geschrieben, stammt doch auch die

treffende Bezeichnung des Aristophanes als „der ungezogene Liebling der Grazien" von Goethe. Nachdem nun Romantiker wie Tieck, A. W. Schlegel, Eichendorff auf Grund theoretischer Einsicht eine Neubelebung aristophanischer Satire betrieben hatten, erstrebte Graf August von Platen den Ehrentitel eines deutschen Aristophanes. Um die Schicksalstragödie zu persiflieren, sucht er die aristophanische Komödie in Charakter und Form nachzuahmen, wobei er gepfefferte Zoten einstreut, die ihn als Anhänger von Wilamowitz' Wort erkennen lassen: „Wer den Phallus nicht ehrt, ist der Komödie nicht wert". Doch die Ungeschminktheit des Ausdrucks, die Überlegenheit des Spottes, die Geschliffenheit der Form lassen nicht den widerwärtigen Eindruck des Lüsternen aufkommen. Da Platen außerdem mit vollem Bedacht und im Gegensatz zu romantischer Praxis Rücksicht auf die Bühnenerfordernisse genommen hat, so werden Neuaufführungen der Satire immer wieder auf Erfolg rechnen können, obwohl das stoffliche Interesse mit der Schicksalstragödie abgestorben ist. Mit den Schicksalsdramatikern Müllner, Houwald sind noch der süßliche Mimili-Clauren, der philiströse Kotzebue und der geschwätzige Raupach Zielscheibe seines Spottes.

Der zwei Jahre später erschienene „Romantische Oedipus" zeigt die Zahl der Angriffsobjekte noch vermehrt. Jetzt wendet sich Platen gegen die shakespearisierenden und calderonisierenden Spektakelstücke, die im Gefolge der romantischen Shakespeare- und Calderonübersetzungen Mode wurden. Als typischer Vertreter dieser spätromantischen Schauerdramatik, die das ganze Leben des dargestellten Helden von der Wiege bis zur Bahre vorführt, wird unter dem durchsichtigen Decknamen Nimmermann unverdienterweise Immermann als der Held des Rahmenspiels, dessen Dramatik im Zwischenstück parodiert wird, mit blutigem Hohn überschüttet. Die ungehemmt fließende Erfindung, der Reichtum an Witz, die vollendete Sprachbeherrschung lassen hier eine Literatursatire entstehen, die, wie die „Verhängnisvolle Gabel", ihresgleichen nur noch in der souveränen Geistesfreiheit der aristophanischen „Frösche" findet. Wohl bricht immer wieder der maßlos eitle Verfasser durch, aber Ausgangspunkt seiner Satire ist doch eine tief innere, aufrichtige und leidenschaftliche Überzeugung von der dichterisch wie sittlich gleichermaßen verderbten und verderblichen Afterkunst der Spätromantik.

Während die souveräne Beherrschung wechselnder Versmetren immerhin eine direkte Weiterbildung Tieckschen Formenreichtums durch eine Fülle antiker Maße darstellt, zeigt der Gehalt einen grundsätzlichen Unterschied dadurch, daß an Stelle jener spielerischen Intellektualität, die alles in sich aufhebt, ein tiefer sittlicher Ernst getreten ist. Es offenbart sich darin jene Sonderstellung Platens zur Romantik, die ihm, obwohl er in der Romantik wurzelt, ihr untrennbar verbunden ist, doch ein klassizistisches Gepräge verleiht. Er teilt

mit den Romantikern die Bewußtheit des Schaffens, aber während deren Subjektivitätsgefühl auch vor dem eigenen Ich nicht haltmacht, sich selbst vernichtet und damit das Bewußte und als solches Gestaltete wieder ins Bewußtlose verflüchtigt, ins Ungestaltete, Chaotische auflöst, steht ihm dieses Ich unerschütterlich fest als eine begnadete und darum verantwortliche Künstlerpersönlichkeit. Gewiß sind die Romantiker in Schillers Sinn sentimentalisch, sind doch romantisch und sentimentalisch Synonyme, aber ihre Selbstübersteigerung läßt sie ins Naive umschlagen. Darin zeigt sich ihre Ziel-, Maß- und Grenzenlosigkeit.

Nur der ungehemmte Spieltrieb vermag jene jauchzende Lust zu zeugen, die tiefe, tiefe Ewigkeit will. Platen lechzt nicht nach diesem dionysischen Rausch, er strebt nach der apollinischen Weihe. Er setzt an Stelle der Vergottung des Spielerischen das Pflichtgebot des Ernstes, dem brausenden Strome setzt er Dämme in grenzbestimmenden Maßen. Er begibt sich seiner Bewußtheit nie, er wird nie naiv. Diese eingeborene Wesenstendenz kann durch den Bildungsprozeß zurückgedrängt werden, zwangsläufig bricht sie aber bei seiner allmählichen Reifung durch. Seine Literatursatiren bleiben daher nicht im rein Spielerischen, Auflösenden, Satirisch-Negativen haften, in den Parabasen schreitet er zur Aufstellung bestimmter, positiver Werte. Vor allem aber war dem Formkünstler jene romantische Polarität, die Poetisches und Prosaisches nebeneinander häufte, im Innersten zuwider. Klassizistisch sucht er die Disharmonien zu versöhnen, in einer höheren Einheit aufzuheben: in der Schönheit der Formgebung.

Wenn Platen, als ein zweiter ungezogener Liebling der Grazien, in klassischem Bestreben einer Fülle von Derbheiten und Zynismen die reine Form der Anmut verleiht, so offenbart sich ganz im Gegensatz dazu der gleichzeitige Christian Dietrich Grabbe als echter Romantiker, der in bewußt barockem Stilwillen seine Literatur- und Zeitsatire „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ (1822, gedruckt 1827) zur üppig wuchernden Groteske anschwellen läßt. Die sittliche Leidenschaftlichkeit eines zerrissenen, mit sich selbst und der Welt zerfallenen Charakters duldet keine Dämpfung und Klärung. Sie taucht ihre spontan hervorbrechenden Ein- und Ausfälle in eine elektrisch geladene Atmosphäre, um die Schwüle immer wieder durch zuckende Blitze zu zerreißen, in denen sich die Verbitterung des Autors entladen möchte. Die beißende, ironisch-satirische Groteske, die sich selbst einbezieht und gegen Pedanterie und erheuchelten Gefühlsüberschwang, gegen Verwaschenheit des Ausdrucks und Erfindungsarmut loszieht, gleichermaßen gegen Naturforscher, Dichter, Journalisten, Philologen — sie verhindert die rein humorische Wirkung; Grabbe spricht sich sein Urteil selbst, wenn er den Teufel sagen läßt: „Die Hölle ist die ironische Partie des Stücks und ist dem Primaner, wie das so zu gehen pflegt, besser geraten als der

Himmel, welches der rein heitere Teil desselben sein soll" (II, 2). Wir stehen verwirrt vor diesem vulkanisch-barocken Talent Grabbes, das auch heute noch — und heute mehr denn je — seine Wirkung nicht verfehlt, wir erleben aber nicht die Freiheit eines rein humorisch gestalteten Lustspiels.

d) Märchenkomödien.

Grabbes Stück teilt damit das Schicksal aller jener bisher betrachteten Romantikerkomödien: das satirische Interesse verdrängt in ihnen das rein menschliche. Dieses findet weit besseren Ausdruck in dem Lustspiele von Clemens Brentano „Ponce de Leon" (1800), worin uns ein intuitiv geschautes romantisches Lebensbild geboten wird, das gar manchen charakteristischen Zug seines zwiespältigen Verfassers trägt. Es steht unter dem Zeichen der Liebe. Ponce, der sich in romantischer Sehnsucht von innerer Leere bedrückt fühlt, sucht sie mit Liebschaften auszufüllen, bis ihn die Liebe selbst beseelt, ihm Inhalt gibt, von ihm Besitz nimmt. Dieser Werdegang eines Romantikers ist mit graziöser Freiheit skizziert. Nur Brentano konnte aus eigenem Erleben heraus das sinnliche Wunder weiblicher Schönheit so durchgeistigen. Keine moralischen Bedenken greifen irgendwie störend ein. Ein Reichtum von Gefühl und Gemüt ist ausgeschüttet, das Ganze durchdrungen von den tausendfach blitzenden Strahlen des leichtbeschwingten Intellekts, der sich in hin- und herhuschenden, sich jagenden und überstürzenden, quecksilbrigen Wortspielen nach Herzenslust tummelt. Und mitten in diesem tollen Karnevalswirrwarr wieder sanft ausladende Oasen beschaulicher Gefühlsruhe in solchen Perlen der Lyrik wie die Lieder: „Ich wollt' ein Sträußlein binden" oder „Nach Sevilla, nach Sevilla". Goethe bereits, der das reizende Lustspiel nicht für aufführbar hält, muß doch seinen „guten Humor" rühmen, und Roethe urteilt: „So individuell das Problem gefärbt ist, es ermangelt nicht des allgemein Menschlichen, des tiefsinnig Typischen". „Eine geistreiche, nie ermattende Spielfreude löst den ernsten seelischen Gehalt wohl auf, aber so, daß er alles durchdringt".

Auch hier ist der Triebquell der Kunst jene romantische Ironie, doch nicht so sehr als Ausdruck mutwilliger oder auch pathetisch gestimmter Geistreichigkeit, sondern mehr als Ausdruck überschäumender Lebensfülle. In orgiastischem Rausch läßt sie Geist und Gefühl, individuelles Erkennen und kosmisches Erleben ineinanderströmen und schafft dadurch in uns ein Ahnen jener Sphäre, die wir reine, freudvolle Lust nennen. Die Freude ist, nach Friedrich Schlegel, der eigentümliche, natürliche und ursprüngliche Zustand der höheren Natur des Menschen. Die Erregung dieser Freude in uns bezeugt das humorische Talent Brentanos. Mehr als der stachlig-satirische Aristophanes steht ihm der heiter-launige Shakespeare Pate. Und da Brentano mit seinem Lustspiel den Preis des Propyläenwettbewerbs

aus den Händen der Klassiker zu erlangen hofft, so bemüht er sich auch, die illusionszerstörende romantische Auflösung zurückzudämmen zugunsten einer einigermaßen geschlossenen, bühnenfähigen Handlung. Wenn ihm dies auch nicht zur vollen Zufriedenheit des Klassikers Goethe gelang, so hat er damit doch dem romantischen Phantasielustspiel Bahnen gewiesen, auf denen allein das höchste Ziel erreichbar ist.

Auf diesen Bahnen wandelt auch Platen mit seinen Märchenkomödien. Da ihm blühende, aus dem Innern treibende Phantasie versagt ist, sein schönheitsdurstendes Auge aber an nüchterner Wirklichkeit kein Genügen findet, so greift er zu Märchen als willkommenen, phantasiereichen Stoffen, um sie durch seine Formkunst zu gestalten. Der Zuschuß von Eigenem ist gedanklicher Art, ist kein Erlebnis, sondern Ergebnis kritischer Auseinandersetzung mit Zeiterscheinungen. Was in den Literaturkomödien die Grundlage bildet, das ethisch-intellektuelle Urteil über Zeitmoden, drängt sich auch in den Märchenboden seiner Märchenkomödien. Daraus entsteht ein Mißklang von Gefühl und Verstand, von Symbol und Allegorie, über den wohl seine Formkunst zeitweise hinwegzutäuschen, den sie aber nicht aufzuheben vermag. Aber auch die Wirkung der kunstvollen Form selber wird zwiespältig. Platens bewundernswerte Gestaltungskraft bewältigt den entliehenen Märchenstoff derart, daß er ihn zu Eigenem macht, aus dem die Form mit Notwendigkeit erwächst. Doch wenn in der gleichen Form verstandesmäßige Erkenntnisse und Entscheidungen zu uns sprechen, so wirkt, was dort notwendig erschien, hier zufällig, was dort natürlich, hier spielerisch. Damit zahlt Platen den Zoll seiner Zugehörigkeit zu der ihm verhaßten Romantik. Auch er bedient sich der romantischen Ironie, er kann ihr nicht entgehen. Auch er, der Gestaltungsmeister, kann nicht im großen gestalten, auch seine Dramen zerfließen, lösen sich auf in intellektuellen Wortspielen.

„Der gläserne Pantoffel“ (1823) hat keine Einheit. Wohl herrscht darin, nach Platen selbst, eine einheitliche Idee, aber zu deren Durchbruch dienen zwei gleichbedeutenden, voneinander unabhängigen Trägern selbständige, voneinander verschiedene Handlungen. Mit der gleichen Berechtigung hätte Platen die Idee an noch mehr Trägern mit weiteren neuen Handlungen zur Darstellung bringen können. Daß die Heldin der Aschenbrödel- und der Held der Dornröschen-Fabel, jedes in seiner Sphäre, auf den gleichen Gedanken — Überwindung des Widerstandes der stumpfen Welt und ihrer prosaischen Denkweise — deuten, setzt die Einheit der intellektuellen Idee noch keineswegs in Einheit der künstlerischen um. Daran krankt das liebenswürdige Märchenspiel, das Tiecks „Blaubart“-Spuren folgt, aber auch unmittelbar bei den Göttern romantischer Dramatik: Calderon, Gozzi, Shakespeare sich Rat holt. Trotz allem Streben nach Klassik kann der Dichter seine Zugehörigkeit zur Romantik nicht verleugnen.

Auch das charakteristische desillusionierende Element romantischer Ironie ist vertreten durch den shakespearisierenden Narren. Doch aller Witz und Geist, alle Leichtigkeit und Anmut vermögen selbst dem günstigsten Beurteiler, wie Platens Biographen Rudolf Schlösser, nicht die mangelnde Personenplastik und das Fehlen des dramatischen Lebensnervs zu ersetzen.

Entschieden kräftiger gezeichnet in Handlungsverlauf sowie in charakteristischer Menschengestaltung ist „Der Schatz des Rhampsinit“ (1824). Andererseits sind hier allerdings die nach romantischer Neigung schon im „Gläsernen Pantoffel“ vorhandenen literarischen Anspielungen noch stark erweitert, nicht zugunsten des Märchenspiels. Doch gibt der rationalistische Don Quijote-Bliomberis mit seinem Sancho-Pansa-Kasper ein ergötzliches Paar, das einen wirksamen Kontrast zu Rhampsinits Hof bildet, gerade wie die köstliche Wächterszene den weichen Farben des Phantasiespiels überraschend wirkungsvolle derbrealistische Töne beimengt. Vor allem darf sich „Der Schatz des Rhampsinit“, trotz romantischer Wucherungen, im Gegensatz zum „Gläsernen Pantoffel“, der Einheitlichkeit rühmen, die durch Spannungselemente belebt ist. Trotzdem er mit seinen zahlreichen Verwandlungen äußerlich weniger Rücksicht auf die Bühnenerfordernisse nimmt, übt er daher eine größere Bühnenwirksamkeit aus. Doch die Schwäche des zugrunde liegenden seelischen Erlebnisses, die der Dichter vergeblich mit Hilfe seines gebildeten Geistes zu stärken sucht, verhindert eine restlose ästhetische Befriedigung. Im Grunde läßt sich das Urteil über Platen nicht besser zusammenfassen als mit den Worten Goethes nach der Lektüre des „Gläsernen Pantoffels“: «Der Deutsche verlangt einen gewissen Ernst, eine gewisse Größe der Gesinnung, eine gewisse Fülle des Innern. — Ich zweifle nun keineswegs an Platens sehr tüchtigem Charakter, allein das kommt, wahrscheinlich aus einer abweichenden Kunstansicht, hier nicht zur Erscheinung. Er entwickelt eine reiche Bildung, Geist, treffenden Witz und sehr viel künstlerische Vollendung; allein damit ist es, besonders bei uns Deutschen, nicht getan“.

Eichendorff sucht mit seinen mutwilligen „Freiern“ (1833), deren Vorlage über Jüngers „Maske für Maske“ auf Marivaux' „Le jeu de l'amour et du hasard“ zurückgeht, noch bewußter, trotz aller Verkleidungs- und Verwechslungsmotive, den Gesetzen klarer, wirkungsvoller Bühnenpraxis gerecht zu werden. Doch kommt einerseits der musikliebende, stimmungszarte Lyriker erst recht nicht aus dem opakenen Dunst der Romantik zu durchsichtiger, heller Wirklichkeit, und andrerseits fehlt es ihm doch an dem Erfindungsquell eigentlich dramatischer Phantasie, obwohl er, über sein direktes Vorbild „Ponce de Leon“ hinausgehend, neben dem englischen Paten sich noch den Spanier Lope de Vega zur Gevatterschaft suchte. Diesen Mangel sucht er zu verdecken durch eine Überfrachtung mit Wortwitzen, die

aber gerade durch ihre Überzahl in der leichten shakespearisierenden Liebeskomödie fast schwerfällig wirken.

Eine einfache Heiratsintrige im Lustspielstile des 18. Jahrhunderts ist verbunden mit dem beliebten phantastischen Standestauschmotiv, woraus sich eine Fülle von Quiproquos ergibt, die Grobheit, Torheit, Verstand, Laune, Gefühl, Berechnung und Liebe toll durcheinanderwirbeln. In den verkommenen Vagabunden Flitt und Schlender erscheinen, wie aus einer Nestroyschen Posse geschnitten, Ahnen von Hauptmanns „Schluck und Jau", in Leonard ein Sprößling „Ponce de Leons", der Malvoliotypus des streberhaften Hofrats Fleder gesellt sich den Typen des simplen Gärtners mit seinem naiv-aufgeweckten Mühmchen, des Fremdwörter verwechselnden dicken Wirts und des immer lustigen Jägers; und über dieser Galerie verschiedenartigster Originale steht die von der graziösen Kammerzofen-Soubrette begleitete Gräfin Adele, die, gleich Leonard, von brausenden unklaren Liebesgefühlen durchloht, sich in traumschwere Sommernachtserinnerungen an das romantische Heidelberger Schloß- und Landschaftsbild versenkt und in stimmungsvollster Lyrik überströmt.

Dem Brentanoschen Lustspiel am nächsten steht das des allzu jung verstorbenen Georg Büchner, der in seinem „Leonce und Lena" (1836), wie schon der Name andeutet, auch äußerlich von dem ersteren angeregt wurde. Mit erstaunlicher Freiheit behandelt der Dreiundzwanzigjährige hier in romantischer Technik das Thema der Entwicklung aus der Realität zur Idealität. Büchner vereinigt in sich Romantik und Jungdeutschland, die Handlung seines Lustspiels spiegelt daher die Gegensätzlichkeit zweier Weltanschauungen, um in deren Vereinigung echt heinesch ein drittes Reich entstehen zu sehen. Der byronisierende Leonce ist einer jener Menschen, die, wie Lena meint, „unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie sind". Sein geistiger Vater ist jener Melancholiker Jacques in Shakespeares schwermütigheiterem Phantasielustspiel „As you like it". Er fühlt die bedrängende Leere der Wirklichkeit und wird verzehrt von der Sehnsucht, dieser Langeweile, die sich vergebens vor sich selbst in einem Scheinreich der Geistigkeit verbergen möchte, ein Ziel zu setzen. Valerio ist sein Gegenstück. Seine Sancho-Pansa-Natur genießt die Welt, wie sie ist, ohne sich viel um die Narreteien Leonces zu kümmern. Ihm ist das ganze Weltgebäude nur ein Wirtshaus. Wie Leonce ein Glücksucher wird, so auch Lena. Denn auch ihre Bücherwelt gebiert die Sehnsucht. Auch sie sucht den Weg ins Freie, auch sie ist jungdeutsch genug, um den Drang des Blutes, das Gebot und das Recht der Sinnenfreude zu verspüren. Treffen beide zusammen, so fühlt Leonce: „Mein ganzes Sein ist in dem einen Augenblick. Jetzt stirb! Mehr ist unmöglich!" (zweiter Akt), und am Schlusse, nach ihrer Verheiratung, kommt es ihnen beiden zum Bewußtsein: „Das war die Flucht in das Paradies" (dritter Akt). Jetzt erst haben sie in der Wirklich-

keit die Idealität gefunden; der sehnsüchtige Drang nach außen ist gestillt; sie sind sich selbst genug.

Shakespeares humorvoll versonnene Innigkeit und Calderons blühende Phantastik vereinigen sich zu einem Lustspiel, das ohne Rücksicht auf Kausalität in tollem Wirbel Leben in seiner widerspruchsvollen Reichhaltigkeit an uns vorüberziehen läßt. Mit der politischen Satire des revolutionären Dichters schwingt in „Leonce und Lena", wie im „Ponce de Leon", etwas von jener Sinnenfreude, die bereits den Stürmer und Dränger Heinse zum Frühromantiker machte und die Heine für Jungdeutschland wiederbelebte. Geniale Weltbetrachtung, intuitive Lebenswahrheit zeigen Menschliches und Allzumenschliches in phantastischen Gestalten mit sinnlich fruchtbarer Bildersprache, die, obwohl reich an sich haschenden Witzen und Wortspielen, von warmem Gefühl durchtränkt ist. Jean Paul hat für solche romantische Kunst das glückliche Wort gefunden, das Drama bestehe aus „lyrischen Blitzen der Worte und Taten".

Die Mitläufer der Bewegung suchen romantische Einzelzüge der von Iffland und Kotzebue übernommenen Tradition aufzupfropfen. Im allgemeinen gilt für alle gleichmäßig der Grundsatz, daß sie, je geringer ihre Kunst ist, um so genauere Regiebemerkungen machen, um durch des Darstellers Kunst die eigene zu retten. Außerdem schreiben sie Possen, die als solche auf Elementen der Situations- und Körperkomik, auf Gesichts- und Gebärdenmimik aufgebaut sind und damit der genauen Anweisungen durch den Verfasser bedürfen. Neben der rein literarischen Dramatik der romantischen Führer treffen wir bei deren Mitläufern nur Theaterware.

Um wenigstens einige Bekanntere zu nennen, erwähnen wir Theodor Körners lustige Leipziger Studentenposse „Der Nachtwächter" und seine dem Charakterlustspiel zustrebende „Gouvernante" sowie Gottfried Adolf Müllners nach französischem Muster in geschickter Technik aufgebaute Liebeskomödien, bei denen allerlei Intrigen um den Onkel als Zentralfigur zur glücklichen Vereinigung der liebenden Jugend führen, und die der Verfasser selbst parodiert in „Die Onkelei oder das französische Lustspiel".

An solchen Mitläufern und ihrem Erfolg beim Publikum merken wir die große Kluft, die die Masse von den Führern trennt. Zweifellos wäre es von Reiz, auch einmal Literaturgeschichte vom Standpunkte der Masse, von der Froschperspektive aus zu schreiben. Die Kunst der Führer, deren Darstellung immer wieder Aufgabe des Historikers bleibt, dringt wenig in die Tiefe, in die Breite. Die Zahl ihrer Konsumenten ist beschränkt. Wollte man eine Reliefkarte kulturgeschichtlicher Entwicklung geben, so bildeten jene Führerkreise, die wir unter den Namen Sturm und Drang, Klassik, Romantik usw. zusammenfassend betrachten, die Erhöhungen, die sich über der ausgedehnten Fläche erheben. Diese Fläche, das Massenpublikum mit

seinem Geschmack, seiner Neigung, seiner Gedankenwelt bleibt gleichartig in Tradition befangen und steht den geistigen Erhebungen in verständnisloser Rückständigkeit gegenüber. Nur ganz allmählich und immer zeitlich weit zurückbleibend erfolgt eine langsame allgemeine Niveauerhöhung. Träger der bestimmenden, Richtung weisenden Entwicklung aber sind jene Gipfelerhebungen, innerhalb derer es natürlich auch wieder Höhenunterschiede gibt, die aber, wenn auch vom bescheidenen Hügel bis zum himmelragenden Gipfel reichend, im Verhältnis zu der breiten Durchschnittsfläche im allgemeinen gering sind.

Um so überraschender ist es, wenn sich in der Darstellung romantischer Dramatik plötzlich ein Koloß auftürmt, der nicht nur die Grundfläche, sondern auch die Nebenerhebungen weit überragt: Heinrich von Kleist.

2. HEINRICH VON KLEIST.

a) Gesamtcharakteristik.

Die Klassiker, Goethe von der Natur und Schiller von der Vernunft ausgehend, hatten die Harmonie von Vernunft und Natur erstrebt und mindestens in Goethe erlebt. Kant konnte auf Grund seiner Lehre von der Phänomenalität der sinnlich-empirischen Wirklichkeit in diese Harmonie einbezogen werden. Wenn Fichte, diese Kantische Lehre aufgebend, die Welt restlos als System der Vernunft betrachtet, dann läßt sich die Vereinigung nicht mehr ermöglichen. Es bleibt nur noch das vorstellungbildende Ich, dem die Natur nur Bewußtsein selbsterzeugter Vorstellung bildet. Dieser Fichtesche „Solipsismus“ macht schließlich auch vor dem vorstellungbildenden Ich nicht mehr halt, auch das Ich ist als Individuum stofflich und sittlich gebunden. Allein frei ist nur das Bewußtsein, in dem die Vorstellungen erzeugt werden. Damit war auch das Ich in die endlose Bewegung des Universums eingeordnet und der dichterischen Phantasie freies, zweckloses Spiel mit Endlichem und Unendlichem gelassen. Die Romantiker leiteten daraus die Ironie dichterischer Genialität, die allen Stoff durch die Form auflöst.

Die letzte kühnste Übersteigerung der Subjektivität, die zur Selbstvernichtung des Ichs bedenkenlos schreitet, widerstrebte dem stark ausgeprägten sittlichen Pflichtbewußtsein Kleists (1777–1811), des Sprossen eines alten Soldatengeschlechts, der sich für die Richtigkeit des eingeborenen Pflichtgesetzes die theoretische Bestätigung in Kant holte. Die Romantiker hatten in ihrer Forderung einheitlicher Totalität des Menschen dem klassischen Harmoniebegriff etwas Gleichwertiges zur Seite gestellt. Es ist daher begreiflich, daß der alte Goethe sich ihnen nähern konnte. Kleists erschütterndes Erlebnis ist die unheilbare Disharmonie alles Seins mit dem Ich, zu ihm konnte daher der

Klassiker die Brücke nie finden. Die Frage nach Kleists Stellung zur Romantik und zur Klassik ruft immer wieder Erörterungen hervor. Sie ist befriedigend zu beantworten nur aus seiner geistigen Gesamthaltung heraus. Dafür hat uns Cassirer in feinsinnigen Beobachtungen über „Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie" die leitenden Gesichtspunkte gegeben.

Kleist, dessen tiefstes Wesen auf das Entweder-Oder gestellt ist, und der gerade deshalb zum Dramatiker widerstreitender Kräfte berufen erscheint, ist antiklassisch. Echt Kantisch, ja den Philosophen übersteigernd, betont er einzig und allein den Wert der Persönlichkeit, der in ihrer sittlichen Unbestechlichkeit, selbst transzendenten Wünschen gegenüber, beruht, und der folgerichtig auch seinen Grund nicht außerhalb der Persönlichkeit, sondern nur in ihr selbst, in ihrem unbeirrbaren ethischen Gesetz findet. Er kann keinen harmonischen Ausgleich finden zwischen persönlichem Wollen, individueller Willensfreiheit und der Zwangsläufigkeit alles Geschehens, universeller Notwendigkeit.

Antiklassiker sein heißt aber noch nicht Romantiker sein. Kleists Anschauungen und sein Kunstschaffen decken sich durchaus nicht unbedingt mit romantischer Wesensart. Der grundlegende Philosoph der Romantik ist Fichte, von dem sich gerade die tiefsten Gedanken der Romantik, wie sie von Friedrich Schlegel, Novalis und selbst von Schelling geäußert werden, ableiten lassen. Für die Romantiker ist es eine unbestreitbare Tatsache, wenn Friedrich Schlegel neben der französischen Revolution und Goethes „Wilhelm Meister" Fichtes Wissenschaftslehre als eine der drei Tendenzen des Jahrhunderts nennt. Kleist ist daher sicherlich insofern Romantiker, als auch seine Denk- und Anschauungsweise auf Fichte zurückzuführen ist.

Während aber die Romantik Fichtes Lehre von der Irrationalität des Seins zu einem ästhetisch-ironischen Illusions- oder Desillusionierungsspiel verwertet, erlebt Kleist die Unvereinbarkeit der äußeren und inneren Welt als tiefste Tragik. Während jene gleichermaßen Welt und Ich ironisch auflöst, glaubt Kleist an die volle Bestimmtheit des Ichs, das an der Unbegreiflichkeit des Weltlaufs wohl zerschellen kann, aber gerade in diesem Untergang seine Ichheit, seine Sonderheit erweist. Mit Recht hat daher Erich Schmidt seiner Ausgabe von Kleists Werken das Motto vorangestellt: Individuum est ineffabile.

Kleists Menschen sind keine romantisch verfließende Traumgestalten, sie sind geschlossene Persönlichkeiten von fest geprägtem, eigengesetzlichem Charakter. Sie sind keine Gemälde in- und auseinanderfließender Farben, sondern körperlich gesehene, plastische Figuren. Wenn dem Romantiker in seiner geistreich übersteigerten Subjektivität alles, auch das Ich, Bewegung ist, so stellt für Kleist das Ich den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht dar. Der

Romantiker Schaffen geht vom Erlebnis des Universums aus, das Kleists vom Erlebnis des Individuums. Es liegt etwas von dem Trotz des ostpreußischen Junkers darin, daß er das Ich nicht in dem steten kosmischen Wandel aufgehen läßt und ironisch darüber zu lächeln versucht, sondern daß er an der Unvereinbarkeit beider zähe festhält und lieber ihren unüberbrückbaren Gegensatz zur Quelle tiefsten tragischen Leids, Untergangs für das Ich werden läßt, als daß er ein Kompromiß zu schließen bereit wäre. Während der Romantiker das Ich im Zeichen der Willkür sieht, steht es für Kleist unter dem unentrinnbaren Gesetz der Notwendigkeit.

Wohl gehört er also in Wesentlichem der Romantik an, aber seine Stellung in dem romantischen Kreis ist eine exzentrische. Seine Weltanschauung wie sein sich darauf gründendes und davon durchdrungenes Künstlertum sind so stark individuell, daß er eine Sonderstellung gegenüber den eigentlichen Romantikern einnimmt; und gerade das ihn von den übrigen Romantikern Trennende macht ihn zum geborenen Dramatiker — was die Romantiker nicht sind —, und zwar wesentlich zum Tragiker, der nach einem treffenden Wort Eloessers „in dramatischen Situationen denkt, noch bevor er Dramen erfindet". Wir dürfen aber bei allen Erörterungen seiner Denk- und Anschauungsweise nie vergessen, daß es sich dabei überhaupt nur um annähernde Bestimmungen handeln kann, denn Kleist ist durchaus undogmatisch, bei noch so starkem metaphysischen Bedürfnis ist er doch kein Metaphysiker im Sinne eines systematischen Theoretikers; er ist in erster Linie Künstler, seine Dramen sind Form gewordenes künstlerisches Erlebnis, keine Gleichnisse spekulativen Denkens; wohl sind sie Symbole seines innersten dichterischen Fühlens, aber sie sind keine Allegorien.

b) „Amphitryon".

Nach den leidenschaftlichen Stürmen der Guiskardtragödie und seinem äußeren und inneren Zusammenbruch konnte Kleist nur allmählich und langsam den Weg zu eigenem dramatischen Schaffen zurückfinden. So lag es nahe, daß er sich in der Königsberger Zeit innerer Sammlung (1806), als er sich viel mit französischer Dichtung beschäftigte, zunächst an einer Übersetzung versuchte. Wo hätte er, der vor allem Tragischen noch zurückscheute, in der ihm vorliegenden französischen Literatur ein besseres Vorbild finden können als in Molière! Allerdings liegt darin ein Gegensatz zur romantischen Zeitmode, die gegenüber dem bewunderten Lustspielvorbilde Aristophanes den Franzosen Molière, wie noch A. W. Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen, eher mißachtete. Während Kleist nun an der Übertragung von Molières „Amphitryon" arbeitete, wuchs aber sein dramatischer Appetit. Seiner Phantasie nahen sich wieder schwankende Gestalten. Äußeres und inneres Erleben, Denken, Fühlen und Wün-

schen drängen nach Ausdruck. Aus einer Bearbeitung wird eine Umarbeitung. Er eignet sich den Stoff, der bis in die indische Sagenwelt zurückreicht, innerlich an und prägt ihn in Kleistische Form. Des Dichters Stärke wird allerdings des Stückes Schwäche.

Das Grundproblem von Kleists Drama erwächst aus seinem Erlebnis an der „sogenannten Kantischen Philosophie", das in seinem Bestimmungswert für Kleists Gesamtdichtung längst erkannt ist. Die menschliche Unzulänglichkeit der Wahrheitserkenntnis über die Grenzen unserer Erfahrung hinaus muß uns notwendig scheitern lassen, wenn es gilt, verstandesmäßig intelligible Welt zu fassen und von empirischer zu trennen. Der Gegensatz von Sein und Schein führt zu Sinnesverwirrung, die für unser menschliches Denken unlösbar ist. Ihr Erlebnis muß im erlebenden Individuum zur Gefühlsverwirrung werden, wie Kleist selbst in tragischer Erschütterung erfahren hatte. Diese Erfahrung sucht Kleist in Alkmene zu gestalten. Sie wird damit die Hauptperson von Kleists Drama und dieses selbst, ebenso wie die damals wohl schon konzipierte „Penthesilea", ein Drama des Individualismus, des Subjektivismus.

Hierin unterscheidet er sich von Molière. Diesem sind Amphitryon und Jupiter die Hauptpersonen, Alkmene verschwindet; er behandelt die objektiv anschauliche Kontrastkomik des Wirklichen und Scheinbaren und nicht das subjektive Erlebnis dieses Kontrasts in der Seele der Frau. Ihn interessiert die Handlung, nicht ihre Wirkung auf die Persönlichkeit. Diese Handlung unterstreicht er noch, indem er sie eine Stufe tiefer — in der Komik daher derber und sinnfälliger — wiederholt in der Parallelhandlung der beiden Sosien. Kleist behält diese derbkomische Nebenhandlung bei, ja er fügt noch wirkungsvolle Einzelstriche hinzu und offenbart damit seine große Kunst realistisch anschaulicher Komik, die er kurz darauf im „Zerbrochnen Krug" bewährt. In der Haupthandlung aber hat er sich von Molière getrennt, ihn interessieren die beiden Amphitryons nur insoweit sie auf Alkmene einwirken; Alkmene ist die Zentralfigur, der Brennpunkt, in dem sich alle Strahlen sammeln, von dem sie wieder reflektiert werden; diesem Zwecke dient auch eine vom Vorbild unabhängige Hauptszene II, 4. Damit ist die Nebenhandlung nicht länger das komische Spiegelbild der Haupthandlung. Die beiden Kreise sind nicht mehr konzentrisch, da die Mittelpunkte verschoben sind. Darin liegt der Zwiespalt in Kleists Spiel. Die Vertiefung und dadurch Verschiebung des Hauptinteresses, die Kleists Werk im zweiten und dritten Akte gegenüber dem Vorbilde stark anschwellen läßt, hat den künstlerischen Bruch mit der Nebenhandlung zur Folge. Zwei Handlungen laufen nebeneinander, deren Wesenskern verschieden orientiert ist. Die Molièresche Harmonie ist gestört, Kleists Stück ist disharmonisch.

Die Disharmonie liegt aber auch noch tiefer begründet. Gerade der Vergleich mit dem Molièreschen Urbild zeigt uns dies. Der Franzose

hat, getreu den Anschauungen der Zeit des Sonnenkönigs, die ständische Relativität der Moral dargestellt, und er versteht auch unsere heutigen gewandelten ethischen Überzeugungen vor dem Verletztsein zu bewahren, indem er den zugrunde liegenden sittlichen Konflikt des Ehebruchs in die freie Sphäre intellektueller Betrachtung erhebt. Unser ethisches Empfinden, Mißfallen wird ausgeschaltet durch die spielerische Form heiterer Grazie, die jenseits von Gut und Böse sich belustigt an der Phantastik intellektueller Verwirrungen.

Kleist sinnt über den Charakter des reinen Weibes, in das er eigenes Erleben projiziert, und zeigt uns, wie folgerichtig in Alkmene die Sinnestäuschung zur tiefinnerlichen Gefühlsverwirrung werden muß. Diese Gefühlsverwirrung bedeutet aber, gerade weil Alkmene der Typus der reinen liebenden Frau ist, für sie den schwersten seelischen Konflikt. Sie, die Reflexionslose, hat, wie Hanna Hellmann schön gezeigt hat, den Schwerpunkt ihres Wesens in der Liebe, die den Gatten vergottet, den Gott vergattet, vermenschlicht und, wenn ihr das Idealbild des Geliebten erschienen, nur resignierend zum Realbild zurückzukehren vermag. Zweifellos ist diese Alkmene an Seelenadel und menschlicher Tiefe der Molières weit überlegen. Aus einer Rokokodame ist ein Bild selig-schöner, innig-scheuer, edler Weiblichkeit geworden. Ihr Erlebnis ist tragisch wie das der Penthesilea, sie bricht am Schlusse zusammen in dem einen Empfindungslaut: Ach! So steht neben der durchgeführten komischen Sosienhandlung eine Haupthandlung, die anfänglich wohl auch komisch anmutet, aber im Weiterschreiten immer mehr zur Tragödie des reinen Weibes sich entwickelt.

Kleist möchte diese tieftragische Wirkung aufheben, indem er Alkmene, wenn auch nur andeutend, das christlich-heilige Mysterium unbefleckter Empfängnis erleben läßt. „Es wird sich alles dir zum Siege lösen“ (v. 1575). Dies war der einzige Ausweg, um den Riß in ihrer Seele zu überbrücken, um sie über den erlebten Konflikt hinauszuheben in Sphären jenseits von Gut und Böse, wie es Molière durch die durchgeführte Intellektualisierung geglückt ist. Darin nähert sich Kleist der religiösen Anschauung eines Schleiermacher. Die Romantiker vergotteten sich selbst, indem sie die Identität von Denken und Sein im Diesseits vollzogen durch Vernichtung des Stofflichen in der Form; Kleist kennt trotz seines titanischen Ringens diese Blasphemie nicht. Gerade weil er den Menschen echt spinozistisch die Unzerstörbarkeit seines Wesens bewahren läßt, steht er dem Schleiermacherschen Gottesbegriff, der jene Identität im Wissen nie, nur im Gefühl des Unendlichen erreicht, nahe, und gerade in diesem mystischen Gefühl liegt wiederum der Grund jenes unablässigen Ringens, das wir in Kleists eigener Seele wie in der seiner Dramenhelden beobachten. Aus diesem mystischen Gefühl heraus griff auch Kleist im Gegensatz zu Molière jene Vordeutung des Göttersohnes wieder auf, wie sie so-

wohl bei Plautus als noch bei Molières unmittelbarem Vorgänger Rotrou vorhanden ist. Aber er wandelt den altdorischen Heraklesmythos ins Christliche, um Alkmene von ihrer seelischen Pein zu erlösen und — vielleicht auch zugleich als Ausdruck ersehnter Prophezeiung eigenen künftigen Ruhms. Doch ist diese Umbiegung ins Christlich-Mythologische weder vollbewußt durchgeführt noch auch in ihrer Andeutung restlos geglückt. Sie bleibt in der komisch angelegten, tragisch vollendeten, rein menschlichen Haupthandlung ein unbefriedigender deus ex machina.

Wie Alkmene dem Göttlichen genähert wird, so der Gott dem Menschlichen. Gerade deshalb ist Kleists Jupiter gegenüber dem galanten Sonnenkönig Molières seelisch vertiefter, sittlich ernster. Er ist im Sinne echt deutscher Mystik getragen von der heißen Sehnsucht geliebt zu werden; nur in der Liebe wird er erkannt: Tantum deus intelligitur, quantum diligitur. Er ist nicht mehr der auf galante Abenteuer ausziehende Grandseigneur Molières. Kleist, der Sohn des kühlen preußischen Nordens, der Sproß einer strammen Militäraristokratie, der scharfe Dialektiker hat doch auch schon von Hause aus so viel des pietistischen Gefühlsstroms in sich aufgenommen, daß er im innersten Wesenskern metaphysisch verankert ist. Kleist ist Mystiker, dem alles Vergängliche nur ein Gleichnis ist, dem alle äußere Erfahrung zu nichts verblaßt gegenüber der inneren. Andrerseits kann er aber seinen Ursprung nicht verleugnen, der ihn am Empirischen festhält, der ihm die Welt der Wirklichkeiten in ihrer ganzen praktischen Bedeutung immer wieder vor Augen rückt. Diesen Zwiespalt, der wohl noch ein letzter Grund zu seinem Ende gewesen sein mag: seiner Flucht in ein romantisch gedachtes vervollkommnendes, den diesseitigen Zwiespalt aufhebendes Jenseits — diesen Zwiespalt hat Kleist in Amphitryon und Jupiter verkörpert.

Auch Amphitryons ernste Menschlichkeit hat Kleist in tragisch erzitternder Leidenschaftlichkeit vertieft. Sein höchstes Gut ist seine Ehre. Er sucht den Ruhm, wie ihn nur Kleist in heißester Leidenschaft erstrebt hat. Nach einem Wort Varnhagens vergötterte Kleist sein eigenes Talent. Wie Amphitryon dem Höheren, Göttlichen weichen muß, so auch Kleist seinem eigenen Ideal, das er in dem trotz allem immer vergötterten und darum beneideten Goethe Wirklichkeit geworden sah. Zur Zeit des „Amphitryon" lebt Kleist in der Stimmung seiner Penthesilea, seinem ergreifenden Klagegesang über seine heroische Guiskardniederlage. Kleist resigniert. Amphitryon weicht vor Jupiters Göttererscheinung. Er sieht ein, alle seine irdischen Kräfte können nie leisten, was der Gott ihm zu schenken vermag. Alles, was er auch im heißesten Kampf erringt, muß dem nachstehen, was der Göttliche ihm erzeugt: „Es wird an Ruhm kein Heros sich der Vorwelt mit ihm messen, auch meine ew'gen Dioskuren nicht". Einen strengen Parallelismus Kleist—Amphitryon, Goethe—Jupiter durchführen zu wollen,

wäre ödeste Pedanterie. Aus Kleists Briefen, die über den „Amphitryon“ nur Geschäftliches berichten, haben wir keinerlei Anhaltspunkt. Kleist selbst dürfte die Parallele auch mehr unbewußt nahe gewesen sein als in helles Bewußtsein gerückt. Kleist glaubte damals auf seine „halben Talente“ verzichten zu müssen, und doch war ihm dieser Verzicht höchstens in Augenblicken tiefster Ermattung Wahrheit. Was ihn wieder aufrichtete, war immer wieder die leise Hoffnung, daß der Himmel ihn doch noch begnaden werde, daß ihm das eingeborene Göttliche doch noch ein Ruhmeskind zeuge, daß er selbst Goethe, dem größeren der beiden Weimarer Dioskuren, den Ruhmeskranz entreiße.

Daß die Umbiegung des Molièreschen Vorbilds Kleists innerem Erleben entspricht, leugnet niemand, der diesen persönlichsten und eigenwilligsten Dichter unserer deutschen Literatur kennt. Schon Goethe hat dies mit Mißfallen bemerkt: „Der antike Sinn in Behandlung des Amphitryon ging auf Verwirrung der Sinne, auf den Zwiespalt der Sinne mit der Überzeugung. Es ist das Motiv der Menächmen mit dem Bewußtsein des einen Teils. Molière läßt den Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber hervortreten; also eigentlich nur ein Gegenstand des Geistes, des Witzes und zarter Weltbemerkung .... Der Gegenwärtige, Kleist, geht in den Hauptpersonen auf Verwirrung des Gefühls hinaus“.

Diese Subjektivität der Behandlung des Stoffes bewährt Kleist auch in der Auffassung des alle Konflikte tragenden Liebesproblems, worin er sich durchaus als Romantiker erweist. In Alkmene hat der Dichter das Wundererlebnis jener mystischen, romantischen Liebe dargestellt, der Tieck im „Abdallah“ Ausdruck verleiht: „Ach nein, es ist nicht das, es ist nicht jenes Gefühl, das unsere Dichter so oft beschreiben — kein Mensch hat noch je dieses hohe, heilige, unaussprechliche Wesen in seiner Brust beherbergt, Liebe ist es nicht, es ist das Gefühl der Seligen, mir allein seit Ewigkeiten aufbewahrt, mich aus dieser Welt hinauszureißen; eine allmächtige Woge hat mich auf die hohe, jähe Spitze einer Klippe geschleudert, die Welle sinkt ins Meer zurück und ich stehe schwindelnd über Wolken, von allen Menschen, die einst waren und sind, auf ewig abgerissen, die Unendlichkeit um mich her. Die Gottheit hat heute mein Leben von neuem berührt und durch die leisesten Töne hindurch zittert der allmächtige Stoß“. Diese ewig sehnsüchtige Liebe lebt wie in Alkmene auch in Kleists Jupiter. Selbst Amphitryon muß, wenn auch nicht überzeugend, der romantischen Liebesauffassung entgegenreifen, die des Novalis Heinrich von Ofterdingen ausspricht: „O Geliebte, der Himmel hat dich mir zur Verehrung gegeben. Ich bete dich an. Du bist die Heilige, die meine Wünsche zu Gott bringt, durch die er sich mir offenbart, durch die er mir die Fülle seiner Liebe kund tut. Was ist die Religion als ein unendliches Einverständnis, eine ewige Vereinigung liebender Herzen? Wo zwei versammelt sind, ist Er ja unter

ihnen. Ich habe ewig an dir zu atmen; meine Brust wird nie aufhören, dich in sich zu ziehen. Du bist die göttliche Herrlichkeit, das ewige Leben in der lieblichsten Hülle". Diese Vermischung von irdischer und himmlischer Liebe und Religion ist durchaus romantisch, und aus dieser romantischen Auffassung führt auch der Weg zu dem von Kleist angefügten christlichen Mysterium. Doch zuviel des Persönlichen, des eigenen Erlebens Kleists steckt in Alkmene, als daß dieser zarte christlich-mythologische Hinweis mehr als der Ausgang von Goethes Faust für die katholischen Neigungen des Dichters bewiese.

Man könnte auch versucht sein, Kleists „Amphitryon" als eine — romantischem Brauch naheliegende — Parodie Fichtescher Wissenschaftslehre auszudeuten, wenn nicht schon die Vorbilder Plautus, Rotrou, Molière in der Sosienhandlung die Ichverwechslung, den steten Kampf von Ich und Nichtich zu derbkomischen Wirkungen hätten gelangen lassen. Immerhin mag doch diese Parallelität mit Fichtes subjektivem Idealismus, der, wie Cassirer mit guten Gründen nachzuweisen versucht hat, Kleists erschütterndes und bestimmendes Seelenerlebnis geworden ist, den Dichter gerade auf den „Amphitryon" unter Molières Komödien zur Bearbeitung gelenkt haben. Kleist hat sein Vorbild so stark umgeschaffen, daß bei ihm der Titel nur noch durch die Stofftradition berechtigt ist; besser hieße er „Alkmene". Alkmenens vermeintliches Bewußtsein von Amphitryon ist, echt fichtesch, nur das Bewußtsein einer selbsterzeugten Vorstellung von Amphitryon. Die Möglichkeit ist daher gegeben, daß von einer anderen Persönlichkeit, von Jupiter, ihr Bewußtsein ebenfalls eine Vorstellung erzeugt, die mit der ersten identisch ist. Kleist verdeutlicht dies noch durch die Parallelität des geistigen Vorgangs bei ihrem Gebet, bei dem Alkmene ebenfalls zwei Vorstellungen, deren Gegenstände nicht identisch sind, identifiziert, indem sie den angebeteten Gott in der Gestalt des geliebten Gatten sich vorstellt und verehrt.

Wie einst Kleist selbst durch die Entdeckung, daß uns Wissen keine Wahrheit geben kann, so wird auch Alkmene durch die gleiche Erfahrung aufs tiefste erschüttert. Da aber für Kleist „Wahrheit der einzige Reichtum, der des Besitzes würdig ist", so suchte und fand er als neuen Wahrheitsspender für das entwertete Wissen den Glauben und wird dadurch in den Bereich religiösen Fühlens geführt. Ebenso Alkmene, wenn ihr dieser Ausweg auch nur ein „Ach" entlocken kann. Wohl will sie im Gebet hinfort des Gottes nicht mehr in der Vorstellung der Gestalt des vergotteten Geliebten denken, „jedoch nachher vergeß' ich Jupiter". Auch darin erkennen wir wieder einen echt Kleistischen Zug, daß Erdensein und Erdenwallen, pflichtgemäßes Handeln, wie er es in dem wichtigen Schreiben an die Braut vom 16. September 1800 ausdrückt, in dem Herzen des Menschen selbst ein Gebot finden müssen und nicht erst in dem Gedanken an Gott und

Unsterblichkeit, welcher höchstens wie ein Träumen nach getaner Pflicht beseligende Gefühle auslöst.

Alle diese Beziehungen zu den tiefsten philosophischen Ideen der Zeit, zu Kleists metaphysischen Überzeugungen sind nur unbewußt, oder doch nur halbbewußt aus der schaffenden Künstlerseele in das Werk übergegangen; sie haben der Bearbeitung des graziös leichten, allenfalls augurisch lächelnden Molièreschen Vorbilds jene eigenartige Tönung verliehen, die uns inmitten der komischen Handlung tragische Schauer anwehen läßt.

c) „Der zerbrochne Krug".

Fern aller Tragik, auf scheinbar unromantischen Pfaden wandelt dagegen Kleists nächstes Lustspiel „Der zerbrochne Krug". Die erste Anregung entstand in jenen lichten Tagen des Berner Freundeskreises (1802), als Kleist mit seinen Kameraden Heinrich Zschokke, Ludwig Wieland und Heinrich Geßner eine Art dichterischen Wettkampfs vereinbarte, um einen auf Debucourt zurückgehenden Stich Le Veau's „Le juge ou la cruche cassée" literarisch zu gestalten. 1803 hat der Dichter drei Szenen seines Lustspielentwurfs dem Freunde Pfuel in Dresden aus dem Kopfe diktiert. Doch erst in der Resignationsstimmung der Königsberger Zeit (1806) brachte er das langsam innerlich gereifte Lustspiel zur abgeschlossenen Niederschrift, die 1808 in Weimar aufgeführt, im selben Jahre redigiert und fragmentarisch im „Phöbus" abgedruckt wurde. Erst 1811 erschien sie in Buchform, wobei der ursprüngliche, episch ausgedehnte Schluß nur noch als Variante der zugunsten dramatischer Konzentration gekürzten Fassung angehängt ist.

Die mißglückte Weimarer Aufführung litt wohl unter dem langweiligen Schluß, der die mit dem Ende des elften Auftritts gelöste Spannung nicht mehr frisch zu erregen vermag, wie auch unter der Dreiteilung des Werkes, die Goethe als Regisseur vorgenommen hatte, und schließlich auch unter dem üblichen Weimarer klassischen Darstellungsstil. Alles widersprach der Wesensform des Kleistischen Werkes, das auf Einheit, Lebendigkeit, schnelles Tempo und Realistik angelegt ist.

Die Einheit ist bewirkt durch die beherrschende Zentralfigur des Dorfrichters Adam, woraus die von Romantik und Klassik gleichermaßen geteilte Begeisterung für das starke Individuum zu fühlen ist. Die Handlung ist eine Gerichtssitzung zur Ermittlung des Krugzerbrechers, die die Entlarvung des Richters wird. Gleich die Eingangsszenen lassen die Täterschaft des Richters vermuten, und diese Vermutung wird dem Zuschauer schnell zur Gewißheit. Nicht mehr das Faktum interessiert, sondern die Frage: Wie wird sich der gerissene Adam aus der Schlinge ziehen, wie lange wird er zappeln? Es ist ein rein intellektuelles Interesse. Damit ist das Eindringen

tragischer Empfindungen verhütet, das bei dem mit dem Susannastoff verwandten Thema naheliegt. Bei dem heiklen Stoffe des Angriffs eines geilen alten Lüstlings auf ein unschuldiges junges Weib mußte Kleist sorgfältig alles vermeiden, was sittliche Unlustgefühle hätte erwecken können.

Der unsittliche Anschlag Adams muß daher zur Seite geschoben werden; an seine Stelle tritt als Objekt der Verhandlung der zerbrochene Krug. Diese Substitution ist an sich komisch dadurch, daß eine lebendige, wertvolle Beziehung durch eine tote, gleichgültige ersetzt wird, wobei andrerseits das rein Possenhafte humorisch vertieft wird dadurch, daß der Zuschauer durch die Lappalie immer das Wertvolle hindurchleuchten sieht. Damit aber der äußere Schein nicht durch das dahinterstehende Sein zerstört und dadurch die komische Wirkung aufgehoben werde, muß er stark betont werden; dazu dient die undramatische, epische Krugbeschreibung, die ihrer im Theater lähmenden Wirkung halber mit Recht von dem Schauspielbearbeiter F. L. Schmidt gekürzt wurde. Die Substitution ergibt aber auch den festen Knoten, von dem aus sich die Fäden des dramatischen Spannungsgeflechtes schlingen. Eine Vielfältigkeit komischer Spannungen wird erzeugt und zugleich doch ein fester Aufbau. Der innere Konflikt Adam—Eve wird durch den äußeren Marthe—Ruprecht ersetzt. Eine Komplexität spannungsreicher Beziehungen ist damit auf möglichst einfache Form reduziert: einerseits Adam, Marthe — andrerseits Eve, Ruprecht; zu Ruprecht gesellt sich sein Vater Veit wie zu Marthe ihre Verwandte Brigitte; über den Parteien stehen der persönlich interessierte helle Licht und der objektive Rechtswalter Walter.

Doch dieser klare symmetrische Aufbau wird keineswegs festgehalten. Schon die Eingangsszenen zeigen, daß der Dichter nicht auf koordinierende Gegenüberstellung zielt, sondern auf die Darstellung einer Zentralfigur. Der in militärischer Familientradition aufgewachsene Dichter sieht seinen Helden gleichsam als wetterharten Soldaten, der jeden Fußbreit Boden verteidigt, nur schrittweise zurückweicht, um immer wieder zu neuem Angriffe vorzugehen, der noch zum Schluß die Flucht der läppischen Pardonbitte und dem damit verbundenen Peccavi vorzieht. Adam ist eine Rembrandtsche Charakterfigur, kein rührseliger Spießer von Ifflands Gnaden. Alle Fäden gehen von ihm aus, laufen auf ihn zurück. Es ist ein Kampf: Einer gegen alle, und gerade deshalb gewinnt dieser Eine unsere Sympathie. Adam muß sich der Reihe nach gegen jeden verteidigen und ist ebenso bereit, jeden Augenblick in unbedenklichem Frontwechsel mit einem anderen zu paktieren. Dazu dient ein Netz von Widersprüchen, die für den eingeweihten Zuschauer eine ebensolche Fülle von Komik darstellen. Kleists leidenschaftliche, aus allen seinen Werken rufende Forderung nach Wahrheit, die in ihrem metaphysischen Sein intellektuell unergründbar bleibt, wird hier rein spielerisch behandelt und

auf ihre empirische Erfüllbarkeit geprüft. Alle Widersprüche und damit alle Komik gehen stets auf das Wahrheitsproblem aus dadurch, daß der äußere Schein trügend das innere Sein in sein Gegenteil verkehrt.

Auf Grund dieser Unzulänglichkeit individuellen Wissens werden dauernd Unschuldige verdächtigt, Ruprecht von Marthe, Eve von Ruprecht, und nur der allein Schuldige soll Richter sein. Die äußere Form der Gerichtsszene ist mit ihrer Dialektik am besten geeignet, alles in die Sphäre intellektueller Betrachtung zu heben und dadurch, unsere sittliche Urteilskraft ausschaltend, Komik zu erzeugen. Daher hat auch die Komik von jeher eine unversiegliche Liebe für Gerichtsszenen. Dadurch daß Kleist den Richter einbezieht in den Prozeßgang, dadurch daß der bestallte Rechtsfinder am meisten Anlaß hat, das Recht zu verbergen, ist von vornherein große Spannung gegeben zwischen den beiden Tendenzen, den Rechtsfaden zu entwirren und ihn noch mehr zu verwirren. Der Zuschauer, dem wie dem Schreiber Licht gleich vom Anfang an ein Licht aufgeht, beobachtet vergnügt, wie an dem Rechtswagen zu gleicher Zeit vorn und hinten Kräfte in entgegengesetzter Richtung ziehen. Und gerade daß Kleist ihn von vornherein Adams Schuld ahnen läßt, macht ihn gespannt, wie sich dieser nun aus der gelegten Schlinge befreien wird.

Die ganze Gerichtshandlung dient nur dazu, Adams Listen- und Lebensfülle zu entwickeln. Am Schlusse kennen wir ihn mit all seinen körperlichen und sittlichen Schwächen, mit all seiner List und Tücke. Kleist hat nichts beschönigt. Der Richter Adam ist unwissend und rechtsverletzend, er ist ein häßlicher Dickbauch mit Klumpfuß und Kahlkopf, unordentlich, schmutzig, gefräßig, trunkliebend, in geiler Brunst zum Schlimmsten fähig, dabei feig, sobald das eigene Heil ernstlich bedroht scheint. Und trotzdem macht der Jovialität mit Brutalität vereinigende Dorfsultan uns lachen, denn Kleist hat ihn im innersten Menschlichen erfaßt. Er überzeugt uns, daß Adam aus seiner Natur heraus zwangsläufig handelt. Er offenbart das Triebhafte aller menschlichen Natur in seiner Nacktheit.

Adam ist der ursprüngliche Triebmensch, auch seine intellektuelle Gewandtheit entsteht gleichsam triebmäßig aus der Anpassung an die jeweilige Lage. Daher die Fülle der Erfindungen, die keineswegs untereinander zusammenhängen oder gar einem logisch aufgebauten Verteidigungsplan entspringen. Reflektierendes Bewußtsein ist ihm fremd, seine ganze schillernde, durch nichts zu verblüffende Verteidigung ist ein mechanisch-unbewußtes Tun gleich dem der Marionette, ist naiv. Er stammt noch, um Kleists eigene Worte aus dem berühmten Aufsatze „Über das Marionettentheater" anzuwenden, aus der Zeit, da das Paradies noch nicht verriegelt war, er hat noch nicht von dem Baum der Erkenntnis gegessen. Dieser schwerfällige Körper mit dem Klumpfuße ist gleich den Puppen „antigrav", von der Trägheit

der Materie weiß er nichts. Da ihm das Bewußtsein fehlt, so besitzt er die natürliche Grazie des ursprünglichen Menschen. Er hat nicht, wie sein Ältervater nach dem Sündenfall, die Erkenntnis, daß er nackt sei, er schämt sich daher nicht und hat bei all seiner objektiven Verdorbenheit seine subjektive Unschuld nicht verloren. Das ist die tiefste Wurzel seiner Komik, der tiefste Grund seiner geschlossenen Einheitlichkeit, mit der der Dorfrichter wie aus einem Guß vor uns steht. Er entspricht dem plumpen, unbewußten Bären in jenem Aufsatze Kleists, der, alle Finten seines menschlichen Gegners nicht achtend, wie der erste Fechter der Welt alle Stöße pariert.

Ihm steht insofern Eve nahe, als auch sie die unmittelbare Grazie der Reflexionslosigkeit besitzt. Darin besteht auch ihre Verwandtschaft mit Alkmene, mit der sie außerdem das Geschick teilt, daß ihre Reinheit den Angriffen eines Übermächtigen ausgesetzt ist und ihr wie jener „sich alles zum Ruhme (Siege) lösen" muß (Amphitryon v. 1575, Zerbr. Krug v. 1172). Die Namenswahl Adam und Eva ist nicht nur die komische Hindeutung auf den Sündenfall, sie weist auch darauf hin, daß hier noch zwei ursprüngliche, naive Menschen vor uns stehen, deren Handeln nicht erkenntnismäßig, sondern triebhaft bestimmt ist. Von Natur aus sind beide möglich. Es hat daher keinen Sinn, den einen zu verurteilen und den andern zu preisen. Der eine ist die Ergänzung des anderen, wie Licht und Schatten. Eve handelt instinktiv aus ihrer Liebe heraus, wie Adam aus seinen sinnlichen Begierden. Der äußere Schein ist ihr gleichgültig. Sie ist daher auch im Innersten verletzt, daß ihre Mutter und gar ihr Geliebter, dem äußeren Schein glaubend, sie verdächtigen. Wie Kleist selbst von seiner Braut unbedingtes Vertrauen ohne alle Überlegung forderte, so auch Eve, so auch Alkmene. Nichts erschüttert Eves Haltung, alle Verdächtigungen der ganzen Verhandlung mit ihrem dauernden Schwanken vermögen ihr nicht den Mund zur Aufklärung zu öffnen, solange sie dadurch den Geliebten, dessen Rettung ihr einziger Wille ist, zu gefährden glaubt. Erst als zum Schlusse trotz ihres Schweigens, ihrer moralischen Selbstaufopferung der Geliebte von ihr getrennt werden soll, da zerreißt sie mit einem Schlag das Netz und erklärt Adam für den Schuldigen. Wieder werden wir an den Bären in Kleists Marionettenaufsatz erinnert: alle Finten läßt er unbeachtet, nur den wirklich bedrohenden Stoß lenkt er mit einer Bewegung ab.

Eve entspricht in ihrer inneren Anlage durchaus Adam. Aber dieser beherrscht die Komödie. Deren Stärke ist die greifbare, bis in kleinste Einzelheiten gehende und doch den Gesamteindruck nicht auflösende Schilderung Adams. Der Aufbau dieser bäuerlichen Falstaffgestalt ist derb realistisch mit allen Mitteln impressionistischer Technik. Adam steht im Blickpunkte unseres Interesses. Alle anderen Figuren leiten zu ihm hin, auch die der Eve ist kein gleichwertiges Gegenstück, sondern dient zu seiner Erhellung, gerade wie alle Handlung, ob

Anklage oder Verteidigung, immer wieder auf ihn zielt. Er gibt die Bildeinheit, ihm ist alles andere subordiniert. Die reiche Lebensfülle, die über ihn ausgegossen ist, aus ihm herausdrängt, ihn umspielt in hundert Lichtern eines sprühenden, urwüchsigen, triebhaften Intellekts, läßt diese wuchtige, plastische Gestalt in barocker Bewegung erscheinen. Kleist hat bewußt barock und nicht klassisch gestaltet, wie seine Bemerkung bezeugt, daß sein Lustspiel nach Teniers gearbeitet sei, während er sonst lieber Raphael nachstrebe, wobei wir allerdings die Einschränkung machen müssen, daß diese Barockform im Sinne Walzels zu jener durchaus individualistischen, unschauspielerischen deutschen Form gewandelt ist, die für unsere Romantik charakteristisch ist. Weiter dürfen wir nicht vergessen, daß Kleists Bemerkung in erster Linie darauf zielt, daß er nicht idealisiere, sondern derb realistisch bäurisches Leben in seiner Bewegtheit zur Erscheinung gebracht habe. Dieser Wirklichkeitsschilderung dient auch seine volkstümliche Sprache, die er allerdings nicht zur Prosa verflacht, sondern die er trotz ihrer Natürlichkeit rhythmisch bändigt in mit Anapästen und Trochäen durchsetzten fünffüßigen Jamben.

Auch hier ist sein vereinheitlichender Stilwille tätig, der zum erstenmal wieder für ein deutsches wirklichkeitfrohes Lustspiel die Versform anwendet. Gegenüber den rührselig-lehrhaften Machwerken Ifflands voll erheuchelter Zustandsschilderung, gegenüber der blühenden aber zerfließenden Phantastik der Komödien der Romantiker oder ihren tendenziösen Literatursatiren gibt Kleist in glänzend beherrschter Technik ein Lustspiel voll saftiger Realistik, ungeschminkter Wahrhaftigkeit, künstlerischer Einheit ohne jede andere Absicht als lachen zu machen. Dazu bedient sich der in niederdeutscher Stammesart wurzelnde Dichter volkstümlich-bäurischen Milieus und entsprechender, dialektisch gefärbter Sprache. Er führt die geistgeborene, blutleer gewordene Komödie zurück zu blutvollem Leben und knüpft damit an die aus mittelalterlichem Fastnachtspiel im 16. Jahrhundert sich verheißungsvoll entwickelnden Komödien, an die Linie, die im 17. Jahrhundert Gryphius krönte. Das Paar Ruprecht—Eve erinnert an Korngold—Dornrose, wie die ganze Prozeßhandlung an Niklas Manuels „Elsli Tragdenknaben“ und darüber hinaus an das mittelalterliche Fastnachtspiel des Deflorationsprozesses von „Rumpolt und Mareth“.

In dieser unbewußten Fortführung echt volkstümlicher Kunst steht Kleist den Lokalpossen nahe, die großenteils in der Zeit der Romantik ihren Ursprung nehmen oder doch neu befruchtet werden. In der Romantik erwacht aus dem früher schon vorhandenen Interesse an der Vergangenheit unter dem Druck des politischen Unglücks der Sinn fürs Nationale, Volkstümliche, Stämmische und damit gleichzeitig die Liebe zum Kleinen, die Andacht vor dem Unbedeutenden, die Vorliebe für das Eigenartige. Dieses Streben nach Besonderem, dieser

Zug zum Pittoresken, in die die Spätromantik die frühromantische Sehnsucht nach dem Universalen verblassen läßt, in denen die Spätromantik aber auch wieder den von der Frühromantik verlassenen Wirklichkeitsboden findet: alles dient jenem poetischen Impressionismus, der in Dichtung wie bildender Kunst das schönste künstlerische Erbe der Romantik bleibt. Die metaphysische Sehnsucht nach Unerreichbarem wird zur Sehnsucht nach Entschwundenem, in dem sentimentalisch das Gute und Gesunde erblickt wird. Hieraus entsteht in Verbindung mit dem erwachenden Nationalgefühl das Interesse am Lokalen, die Freude an der Dialektsprache, die zu einer bewußt-naiven Volkskunst führen. In Kleists „Zerbrochnem Krug" haben wir beides enthalten; wir sehen das Nationale, das Walter nach Wein von „unserm Rhein" verlangen läßt, wie das Individuelle, das Volkstümliche. Ein kleines, aber immerhin bedeutsames Zeichen bildet die Wiederkehr der im „Amphitryon" wie im „Zerbrochnen Krug" angewandten Redensart, daß eine Aussage „nicht gehauen und nicht gestochen" sei, die sowohl in Gryphius' „Geliebter Dornrose" als auch in Arnolds Straßburger Dialektposse „Der Pfingstmontag" (1808) gebraucht wird.

In letzter Linie ist es der Ekel vor den konventionellen Daseinsformen, der aus der Aschermittwochstimmung des Rokoko geborene Ennui, der einst den Rousseauismus hervorgebracht hat, der auch die metaphysische Sehnsucht der Romantiker, den Exotismus — diesen teilweise auch in Nachahmung des englischen Dramas —, wie das Versenken in stämmische, lokale Sonderart zeitigt; die Frucht kehrt sich wider die Wurzel. Kleists Lustspiel zeigt sich auch hierin als Werk eines Dichters, das aus der Zeit geboren in die Zukunft weist, und sein Schöpfer bewährt sich als jener Dichter im Sinne Platos, dem es gleichermaßen verliehen ist, Komödien wie Tragödien zu gestalten.

3. VOLKSKUNST.

a) Oberdeutsche Lokaldichtung.

aa) Südwestdeutsches Lokalstück.

Ein Beispiel für die bewußte Pflege des Stämmischen, wie es etwa der liebenswürdige Alemanne Peter Hebel bietet, gibt uns auf dem Gebiete des Lustspiels Georg Daniel Arnold. Er veröffentlichte 1816 in seinem „Pfingstmontag" ein Dialektlustspiel in Elsässer Dütsch, das an frischer Lebendigkeit weit über den Ifflandiaden steht. Allerdings fehlt der Erdgeruch des Ursprünglichen. Wir fühlen deutlich, ein Gelehrter ist am Werk, um bewußt Stammessitte und Stammessprache wiederzugeben. Aber selbst ein Goethe fand 1817 viel Behagen daran und rühmte seine „höchst liebenswürdige Erscheinung". Eine ausführliche Besprechung, die der 1850 erschienenen zweiten Auflage als Vorwort beigegeben ist, veröffentlichte Goethe in Kunst

und Altertum II. Darin lesen wir: „Der Dichter führt uns zwölf Personen aus Straßburg und drei aus der Umgebung vor. Stand, Alter, Charakter, Gesinnung, Denk- und Sprechweise kontrastieren durchaus, indem sie sich wieder stufenartig aneinander fügen. Alle handeln und reden vor uns meist dramatisch lebhaft; weil sie aber ihre Zustände ausführlich entwickeln sollen, so neigt sich die Behandlung ins Epische, und damit uns ja die sämtlichen Formen vorgeführt werden, weiß der Verfasser den anmutigsten lyrischen Abschluß herbeizuleiten".

Ein großer Dramatiker ist der Rechtsprofessor an der Straßburger Universität Arnold sicherlich nicht, aber er weiß mit Geschick und Witz sein Handlungsschifflein sicher in den Verlobungshafen zu steuern. Wenn Roethe Richard Wagners „Meistersingern" reiche Lebensfülle nahen Alltagsdaseins und heitere, genrehafte Zufälligkeit nachrühmt, so gilt dies in seinen dichterisch bescheidenen Grenzen auch von Arnolds Lustspiel.

Gerade mit den „Meistersingern" weist „Der Pfingstmontag" überraschende Parallelen und selbst wörtliche Anklänge auf, so daß sich die Vermutung aufdrängen möchte, Wagner habe das elsässische Stück gekannt. Ein Vergleich beider Werke mutet an, als ob die Grenzen, die den „Pfingstmontag" zu einem engen charakteristischen Lokalbilde einhegen, in den „Meistersingern" niedergerissen und erweitert seien zu einem großen Nationalgemälde. Beiderseits dreht sich die Handlung darum, daß ein von der Ferne kommender Liebhaber, ein Dichtergemüt und klarer, aufrichtiger Charakter, trotz seines höheren Standes und seines weiteren Kulturniveaus eine liebliche, frische und tatkräftige Mädchenknospe, die Tochter achtbarer und wohlhabender Bürger, aus reiner Liebe sich erringen möchte und dabei Widerstand findet durch die Rivalität eines heimtückischen, aufgeblasenen, einheimischen Pedanten: Reinhold = Walter Stolzing, Lissel = Evchen, Licentiat = Beckmesser. Wie Beckmesser wird auch der Licentiat im Stück verprügelt und muß zum Schlusse trotz seiner vermeintlichen Gelehrsamkeit seinem Nebenbuhler neben der Braut auch die Dichterkrone im meisterlichen Wettgesang überlassen. Die Entscheidung erfolgt an einem allgemeinen Feiertag, hier Pfingstmontag wie dort Johannistag, draußen auf der Wiese vor der Stadt. Das Milieu wird gebildet durch ein tüchtiges, stammhaftes Bürgertum, das stolz auf seine Sitten und Eigenheiten — auch die Straßburger pflegen wie die Nürnberger ihren Meistersang — sich seiner Vaterstadt Straßburg oder Nürnberg rühmt und darüber hinaus aber noch echtes deutsches Nationalgefühl bekundet. Die Mischung von froher Laune und tüchtiger Gesinnung, die aus Arnolds Stück uns anspricht, hält es auch heute noch frisch und hat noch in jüngster Zeit eine Fortsetzung erzeugt, die Schneegans 1899 als „Pfingschtmondâa vun hitt ze Dâa" veröffentlichte.

Arnold gibt uns ein Beispiel, wie die volkstümlichen Tendenzen der Romantik sich im Lustspiel auswirken. In ähnlicher Weise pflegt etwa Johann Heinrich de Noel, der Rheinromantiker, aber Gegner der romantischen Philosophie Fichtes ist, die Kölner Lokalposse, nur mit derberem, volkstümlicherem Einschlag „Der verlorene Sohn" (1811). Derartige Versuche sind überall zu beobachten. Während sie aber ihre Entstehung intellektueller Besinnung, gewissermaßen einem Bildungserlebnis danken, entstehen und entstanden bereits im 18. Jahrhundert in Süddeutschland: Schwaben, Bayern, Österreich ähnliche Volkspossen ohne jede Bildungstendenz, gewissermaßen stämmisches Bodengewächs. Daß darin jedes sittsame Schambedenken der Freude am volkstümlich Drastischen, Derben und Ungeschminkten wich, zeigen etwa die „Biblischen und Weltlichen Komödien" des schwäbischen Pfarrers Sebastian Sailer (1714—1777; neu herausgegeben von Dr. Owlglaß 1914), der seine Nachfolge in den stark ins Gemein-Sexuelle treibenden Dialektlustspielen von Karl Weitzmann (1767 bis 1828) fand; reiner in Gehalt und künstlerischer in Form, wenn auch weniger urwüchsig im Ausdruck, erweist sich schließlich Gottlieb Friedrich Wagner (1774—1839), dessen lustige „Schulmeisterwahl zu Blindheim" an Weises „Bäurischen Machiavellus" und Kotzebues „Kleinstädter" erinnert. Das eigentliche Feld aber der romantischen Volksposse ist Österreich.

bb) Wiener Volksposse.

a. Entstehung.

Ursprünge der Wiener Volksposse, über die Moriz Enzinger uns eingehend belehrt hat, sind bereits in dem barocken Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts zu beobachten, wenn Johann Adolf in ernsten Dramen Bauern- oder Marktszenen als Einlagen bringt. Das Jesuitendrama nimmt damit Gebräuche des Komödiantenschauspiels auf, aber auch des Humanistendramas. Ähnliche derbrealistische Hanswurstpossen werden auch in Operntexte eingeschoben, mit Allegorien vermengt. Auch der französische Klassizismus konnte mit seiner Formstrenge die Freude an diesen formlosen Späßen und Possen nicht ausrotten. Gerade die katholischen Geistlichen, deren ganzes Bestreben der Gegenreformation galt, d. h. der Wiedergewinnung der breiten Volksmassen, bemühten sich volkstümlich zu wirken. Sie sind in erster Linie die Träger der Volkskunst, denn sie, aus dem Volk erwachsen, im Volke lebend, wußten gut genug, daß der Volksruf neben panem circenses heißt. Gerade wo das stämmische Volkstum sich am reinsten und lebendigsten erhalten hat, erstehen die wirkungsvollen Volksredner, und diese sind in erster Linie katholische Priester.

Ihre Absicht war, ähnlich wie im Mittelalter, dem Volke das Übersinnliche der Religion nicht intellektuell begreiflich zu machen, sondern

sinnlich zu veranschaulichen. Sie hüllten daher den christlich-katholischen Mythos in ein bekanntes Volksgewand. Derbknorrige Bauerngestalten mit grobrealistischer Alltagsmundart repräsentierten die göttlichen und heiligen Personen, die biblischen Vorgänge wurden umgesetzt ins dörfliche Leben, der Mythos wird travestiert. Dadurch wird dem Volke eine naive Freude an Travestien und Parodien eingepflanzt, die bis ins 19. Jahrhundert fortlebt und dort eine neue Anregung durch romantische Ironie empfängt.

In der Travestierung des Mythos wird dem Volke leicht Faßliches aus seiner nächsten Alltagsumgebung geboten, wobei durch die grobe Form stets noch der erhabene Kern hindurchleuchtet. Es sind ständige Beziehungen geknüpft vom Diesseits ins Jenseits, vom Naturalen ins Supranaturale, vom Realen ins Irreale. Diese ins Tiefe strebende, die Umrisse auflösende, vom Hellen ins Dunkle verschwebende Kunst entspricht barockem Formwillen. Barock ist der Stil der Jesuitendramatik. Die eigentliche Heimat des Barock ist das stämmische, katholische Süddeutschland: Schwaben, Bayern, Österreich. Hier ist auch die Heimat des barocken Volkstheaters: der Stegreifposse. Wie im mittelalterlichen Schauspiel die komischen Einsprenglinge wuchsen, das Gefüge sprengten, sich selbständig machten, so auch die komischen Szenen der Jesuitendramen.

Die Entwicklung wurde gefördert und größtenteils selbständig begründet durch das Vorbild der Komödiantenschauspiele, insbesondere durch das Vorbild der italienischen Komödianten, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ihre commedia dell'arte nach Bayern und Österreich brachten. Daß von Anfang an Musik darin Raum fand, beweist uns das Szenarium der ältesten bekannten italienischen Posse, bei deren Aufführung in München 1568 die bekannten Musiker Massimo Trojano und Orlando di Lasso mitwirkten. Da die Stegreifposse in ihrem improvisatorischen Charakter stets innigste Verbindung mit dem jeweiligen Publikum erstrebte, so wurde die dürftige, traditionelle Handlung immer wieder mit neuen Lokalfarben bunt ausgemalt. Gerade Gegenden von bewußter Stammeseigenart brachten deren typischen Vertretern große Vorliebe entgegen. Was dem Venetianer der Magnifico Pantalones, dem Neapolitaner Scaramuccia, das bedeuteten dem Österreicher der Salzburger Hanswurst Stranitzkys und dessen Wiener Nachfolger.

In Wien fand die Stegreifposse mit ihren stehenden Masken offizielle Anerkennung als gültige Kunstgattung, als Josef Anton Stranitzky 1712 ins Theater am Kärntnertor einzog. Der Steiermärker hat den im Mittelpunkte heiterer wie ernster Stücke stehenden internationalen Typus des gefräßig-geilen, dreist-feigen, dumm-schlauen Dieners, der seine mit lokalen Anspielungen gewürzten lazzi nach Belieben improvisierte, zum Salzburger Kraut- und Sauschneider geformt und damit den Grund zur Wiener Volksposse gelegt. Eine Sammlung von Szenarien — sie sind größtenteils Gherardis Théâtre italien ent-

lehnt — gab er bereits 1711 unter dem Titel „Ollapotrida des durchtriebenen Fuchsmundi“ heraus.

Als im protestantischen Mittel- und Norddeutschland schon der Rationalismus die Bühne dem Drama untertan machen wollte, kam in dem sinnlicheren, katholischen Süddeutschland das Theater zur unbedingten Herrschaft. Der Hanswurst regiert die Bühne. Die ursprüngliche symbolische Aufgabe des realistischen Spiels als Versinnlichung des Übersinnlichen ist vergessen über der Freude an der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung selbst. Die geistlichen Vorstellungen leben weiter in der naiven Volksphilosophie von Gut und Böse, Recht und Unrecht, Schuld und Strafe, deren Träger der beherrschende Hanswurst mit seiner Pritsche ist. In dieser Rolle feierten Stranitzky und sein Erbe, der Wiener Gottfried Prehauser, ihre Triumphe. Die Hanswursthandlung hat eine ideelle Verwandtschaft mit ihrem schärfsten Gegner, dem auf Besserung zielenden Sittenstück des 18. Jahrhunderts, aber ohne dessen aufdringliche Lehrhaftigkeit. In dem beherrschenden Komödientheorem castigat ridendo mores betont das Regelstück das castigare, die Hanswurstposse das ridere. Sie arbeitet mit den Mitteln des Fastnachtspiels. Aber im Gegensatz zu diesem ist sie nicht nur derbe Unterstreichung des typisch Wirklichen, sondern sie hat zugleich Kontrastfunktion, wie sie in ihren Ursprüngen aus dem Komödiantenschauspiel und aus dem Jesuitendrama begründet ist. Durch die Realität soll die Idealität um so anschaulicher hervorgehoben werden.

Dieses Zweiweltensystem wurde in der stofflichen Handlung betont durch den dritten großen Pritschenverwalter in Wien, den bayrischen Abkömmling Johann Josef Felix von Kurz, der den Hanswursttypus zu dem naiv-drolligen Tölpel Bernardon umschuf. Er hat der realistischen Handlungstradition das Wunderbare hinzugefügt und vollzog damit in Wien, was Carlo Gozzi in Italien aus Gegnerschaft zu Goldoni durch seine Fiabe erreichte, worin er die stehenden Masken der altitalienischen commedia dell'arte: Arlecchino, Brighella, Dr. Gratiano, Pantalone, Capitano Spavento mit Hilfe von feenhaften Märchenstoffen neubelebte. Die Verbindung von Wirklichkeit und Traumwelt, von Prosadialog und Gesangseinlagen ergibt ein den Barockstil des Jesuitendramas übertreibendes Durcheinander, das aber maßgebend werden sollte für das kommende Wiener Volksstück. Improvisation, schauspielerisches Talent, Mimik, Prachtausstattung, Maschinentechnik, Musik: alle Elemente theatralischen Effektes werden verwandt im Dienste fröhlicher Unterhaltung, lauten Lachens und anspielungsreicher satirischer Parodie.

Um 1740 feierte in Wien das Theater unbekümmert um literarische Gesetze seine Triumphe. „So war durch Stranitzky, Prehauser und Kurz die Kunst des Barock lebendige Volkskunst geworden. Ganz Wien, ohne Unterschied der Stände, saß vor dieser Bühne. Es war ein Rausch der freien Persönlichkeit ohnegleichen, ein göttliches Spiel

mit Menschen und Stimmungen, die große Kunst großer Schauspieler, die nur an der sächsischen Schule um Ekhof und Schröder ebenbürtige Miteiferer fand. Hanswurst war hier keine Kunstfigur, sondern eine Weltanschauung. Ostbayern hatte, wie einst Hellas, den Ring geschlossen, vom nationalen Volksepos über das Volkslied zum ganz stammestümlichen, volksgemäßen Theater". (Josef Nadler.)

Doch schon erstand, um die Mitte des Jahrhunderts, auch Wien ein reinigender Gottsched, Sonnenfels, der das Verbot des Stegreifspiels durchsetzte. Das literarische Regeldrama hatte gesiegt. Im Lustspiele herrschten die französischen Vorbilder, allenfalls noch Goldoni, der italienische Reformator seiner heimatlichen commedia dell'arte. Cornelius Hermann von Ayrenhoff, der Gegner Lessings und dessen englischer Orientierung, ist typisch für die neue Richtung. Sein Lustspiel „Der Postzug" (1769) genoß die Auszeichnung, von Friedrich dem Großen gelobt zu werden, ohne aber über das Niveau der Lessingschen Jugendlustspiele hinauszukommen. Berühmter, vor allem in Wien und am Wiener Hof, wurde Paul Weidmanns „Der Bettelstudent" (1776), der das alte Schwankmotiv vom Studenten als Teufelsbanner, das auch schon Hans Sachs bearbeitet hat, auf Grund eines Zwischenspiels von Cervantes neu behandelt.

Hanswurst war verbannt, um aber ebenso wie in Mittel- oder Norddeutschland wieder durch die Hintertüre einzuschlüpfen. Die Gründung des Burgtheaters 1776 schloß ihn zwar von der Stätte der Adelsunterhaltung aus, dafür fand er aber, begrüßt von dem Volke, eine Heimat im altvertrauten Kärntnertortheater. Das Extemporieren allerdings ist, dank der 1770 eingeführten Theaterzensur, verboten. Um so mehr suchte Kasperl, wie Marinellis Hanswursttypus sich benannte, durch Mimik zu wirken; mit großem Erfolg, wie der Beiname „Lachtheater" beweist, den die zweite Stätte seiner Künste, das 1781 von Marinelli eröffnete Leopoldstädter Schauspielhaus, sich errang. Hier, wo auch Perinets ergötzliche Singspiele zuerst die Begeisterung der Wiener hervorriefen, erweckte der berühmte Thaddädl des Komikers Hensler, der dann später zu dem dritten Volkstheater, dem Theater an der Wien, überging, wahre Lachsalven des dankbaren Publikums.

Die Figuren des Thaddädl, Kasperl treten nicht mehr wie ehedem der Hanswurst, der Bernardon in Stegreifpossen, sondern in ausgeführten Volkskomödien auf. Der Vater dieser neuen Wiener Volksposse ist Philipp Hafner, der ebenfalls einen komischen Typus, den Riepel, geschaffen hat, denn ohne solchen sind diese Stücke nicht zu denken.

Er hat, auf Kurz-Bernardon und dessen unmittelbaren Nachfolger Friedrich Wilhelm Weiskern, dem Dichter von Mozarts graziösem Schäferspiel „Bastien und Bastienne", weiterbauend, die Elemente der Stegreifposse benutzt und darauf das literarische Volksstück gegründet. Schon der gewandte Kurz mit seinem unfehlbaren, genialen Schauspielerinstinkt hatte die komische Posse ebensowohl dem Zauber-

stück — „Die „Zaubertrommel“ — wie der Götterparodie — „Bernardon, der aus einem Schmeltz-Degel entsprungene flüchtige Mercurialische Geist“ — genähert. Hafner vollzieht diese Entwicklung, indem er seinem Lustspiele „Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odvardo“, das bereits den Typus echter Wiener Volksposse darstellt, seine „Megära, die förchterliche Hexe“ folgen läßt, womit er die erfolgreiche Laufbahn Wiener Zauberstücke eröffnet.

Die Literarisierung hat die Masken der früheren Stegreifposse nicht ertötet, sondern sie eher glücklich verlebendigt, indem sie ihnen durch die lyrischen Einlagen und den behaglichen Wiener Dialekt vertrauliche Wärme und anheimelndes Lokalkolorit verlieh. Indem Hafner nun die Vermählung der realistischen Volksposse mit dem phantastischen Zauberstück vollzog, hat er dem Barock eine neue Blütezeit im Wiener Theater beschert: Aktion, Dekoration, Orchestration sind seine Hauptelemente. Gerade im Zauberstück kommt jene Kontrastfunktion des Hanswurstspiels zu besonderer Wirkung, indem dem Zuschauer sinnfällig zwei Welten vor Augen gestellt werden, die ineinander übergreifen, wie im Jesuitendrama: Supranaturales und Naturales. Dieser Dualismus bildet den Grundzug des Wiener Volksstücks bis zu Grillparzers „Weh dem, der lügt“ mit seinem Gegensatz von Kultur und Unkultur. Die gehaltliche Einheit, deren humorvolle Verkörperung die im Vordergrunde stehende Hanswurstfigur bildet, ist die resignierende Moral, die vom laxen Quietismus zum bittern Pessimismus alle Stufen durchläuft und ihren Ausdruck vor allem in den charakteristischen Rollenliedern findet, die oft tiefsten Ernst in burleskester Form bieten. Gerade diese Theaterlieder reizten die verschiedensten Komponisten zur Vertonung, von denen aber keiner an Fruchtbarkeit und Volkstümlichkeit den Wiener Wenzel Müller übertraf. Wenn dieser aber in seiner naiv-humorvollen Volkskunst ein Bänkelsänger im besten Wortsinne blieb, so haben von Haydn an die Versuche nicht aufgehört, die Wiener Posse zum Singspiel zu formen, und daraus erwuchs schließlich über solche liebenswürdige und wertvolle Talente wie Karl Ditters von Dittersdorf und Johann Schenk die große komische Oper, die in Mozarts „Figaros Hochzeit“ ihre reizvollste Blüte erlebte.

„Die Zauberflöte“, deren Textdichter Schikaneder zu den frühesten Vertretern der Wiener Volksposse gehört, ist Beweis genug, wie nahe Mozart dem Wiener Zauberstück stand. Dessen realistische Darstellung übersinnlicher Mächte, das Hineinwirken jenseitiger Kräfte ins Diesseits leitet naturgemäß zur Allegorie. Die dichterische Kraft des jeweiligen Verfassers bekundet sich darin, wieweit die tote Allegorie zum Symbol verlebendigt wird. Der Weg von Hafner über Gleich, Meisl, Bäuerle zu Raimund bedeutet den Weg von der Allegorie zum Symbol, wenn auch Raimund noch gelegentlich, wie in seiner „Gefesselten Phantasie“, allegorisch gefesselt ist.

β. Gleich, Meisl, Bäuerle.

Wurzbach (Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich) nennt Gleich, Meisl, Bäuerle das „Dreigestirn der dramatischen Volksmuse durch vier Jahrzehnte". Wenn es auch nur Sterne minderer Größenordnung sind, so haben sie doch größte Erfolge erzielt und das Wiener Volksstück endgültig eingebürgert. In der Zeit ihrer Hauptwirksamkeit, dem Jahrzehnt von 1813 bis 1823, beherrschten sie unumstritten die Wiener Volksbühnen. Sie gaben in ihrer schier unerschöpflichen Fruchtbarkeit, die Bäuerle etwa 80, Meisl 200, Gleich 300 Theaterstücke zusammenschreiben ließ, der Wiener Lokalposse den Charakter, der für beide Arten ihrer Erscheinungsformen: Komödie wie Parodie gleicherweise feststeht. Die Komödie ist das eigentliche Lokalstück und erscheint entweder als realistisches Sittenstück, das die von dem Familienlustspiel der Schröder, Iffland und Genossen übernommene Handlung mit Wiener Lokalgewand bekleidet und mit Hanswurstideen ausstattet, oder als Zauberstück, das unter romantischem Einfluß die gleiche Umrahmung mit Märchenstoffen von Geistern, Feen, Prinzen und allerlei Exotismen ausfüllt. Die Parodie weist ebenfalls zwei Hauptformen auf: entweder ist sie Offenbachiade, die ebensosehr antiromantisch — im tiefsten Grunde wirkt natürlich auch hier die gegen das eigene Selbst sich kehrende romantische Ironie — wie antiklassisch die antike Götterwelt persifliert, oder sie ist als getreue Zeitgenossin der Romantik Literatursatire, wie sie bereits der drollige Perinet in seinem „Hamlet, Prinz von Tandelmarkt" (1807) geübt hatte.

Die drei Hauptlieferanten des österreichischen Volksstücks: Gleich, Meisl, Bäuerle erweisen sich in ihrer Pflege aller vier Spielarten als Angehörige der Romantik. Sie wuchern dabei alle drei mit traditionellen Pfunden. Der älteste, Gleich (1772—1841), geht dabei am unbedenklichsten vor; er weiß am wenigsten Eigenes dazu zu geben und ist auch am unbeholfensten in der äußeren Technik. Meisl (1775 bis 1853) ist die ausgeprägteste Persönlichkeit, die ihre düstere Weltanschauung mit Vorliebe in bissig pessimistischen Sarkasmen sich entladen läßt und dafür in der Offenbachiade das geeignete Feld findet. Bäuerle (1786—1859) ist die liebenswürdigste Gestalt; er hat auch die größten Erfolge der Drei errungen durch die joviale Bonhommie, die seinen realistischen Scharfblick mildert; sein Hauptgebiet ist die Komödie, sowohl Zauberstück wie realistische Posse. Letzterer gehört sein erfolgreichstes Stück „Die Bürger von Wien" (1813) an, das mit seinem Hanswursttypus des Parapluiemachers Staberl die zahlreichen Staberliaden einleitet, denen selbst Nestroy noch huldigt mit „Staberl als konfuser Zauberer" und „Staberl im Feendienst". Als Paradigma Wiener Lokalstücke hat es Rudolf Fürst charakterisiert: „Der arme und der intelligente Liebhaber, der dem biederen Vater nicht

paßt, noch minder der eitlen und dummen Mutter; der Schwindler, der sich als vornehmer Freier ins Haus schleicht und spät, aber doch entlarvt wird; der biedere Tiroler; gewaltsame Entführung, Sprung ins Wasser, Rettung und ein Graf ex machina als Lösung; sehr viel Patriotismus, Wiener Gemütlichkeit, Wiener Lokalkenntnisse, Preis des Wiener Bürgertums, dessen Schwächen — man schrieb das Jahr von Leipzig — noch ziemlich schüchtern hervorlugten, all diese Elemente sind in den «Bürgern in Wien» innig gesellt. Und Staberl, der eben aus dem Ei schlüpfte, in der Mitte".

Er ist der eigentliche Träger der Komik, die, halb Satire halb Humor, die Wiener Backhänderl-Gemütlichkeit zur Darstellung bringt. Gewiß liegt darin keine bewundernswerte sittliche Hingabe an absolute Werte, kein erhabenes Pflichtbewußtsein und hinreißender Idealismus der Weltanschauung. In der Zwangsjacke des Metternichschen Systems, der man höchstens in den Offenbachiaden zeitweise entschlüpfen konnte, sind solche Dinge nicht zu erwarten, um so weniger als der Josefinismus in Verbindung mit der Stärkung der Staatsautorität eine derartige Schwächung der Staatsbürgerpersönlichkeit gebracht hatte, daß damit wohl eine allgemeine Gleichheit, aber eine Gleichheit in Unterordnung, ja serviler Unterwürfigkeit die Folge war; die josefinische Liberalität war dadurch die direkte Voraussetzung der Metternichschen Reaktion.

Aber im Grunde liegt der calvinisch-kantische, auf sittlich verantwortlichem Selbstgefühl gründende idealistische Schwung dem Wiener, dem österreichischen Charakter überhaupt nicht. Es mag sich darin die durch Jahrhunderte hindurch ungestörte Herrschaft des Katholizismus geltend machen. Da hier kein zeitlicher Bruch, keine räumliche Spaltung durch die Reformation verursacht wurde, so erfreut sich Bayern-Österreich einer beneidenswerten Einheit des Lebensgefühls. Es fehlt darin die zerklüftende Tendenz des ausgesprochen individualistischen Persönlichkeitskults, wie ihn die starke Betonung der Selbstverantwortlichkeit im Protestantismus begünstigt. Die Stärke katholischen Gemeinschaftsgefühls verbindet sich andrerseits leichter mit einer Lässigkeit in Sachen der praktischen Vernunft. Der Mittlerglaube, der zwischen Gott und Mensch die Heiligen und den geweihten Priester stellt, ordnet die Feen und Zauberwesen als im Jenseits verankerte und im Diesseits wirkende Mächte viel leichter in seine Gesamtweltanschauung ein. Der dem Gnadenschatz vertrauende Katholik ist naiver in seinem Bewußtsein, daß letzten Endes doch für ihn gesorgt wird, als der grüblerische Protestant; er ist auch geduldiger, ergebungsvoller, bereiter zum Sichdreinschicken. Wie die Heldenhaftigkeit der Märtyrer wesentlich passiver Art ist, so eignet überhaupt dem katholischen Glauben eher Passivität denn Aktivität.

In dieser metaphysischen Neigung zum Quietismus, und mehr als ein vergleichsmäßiges Hinüberneigen soll damit nicht angedeutet sein,

scheint mir die berühmte Wiener Gemütlichkeit zu wurzeln, die auch in jener stammeseigentümlichen Spielfreude Ausdruck findet, wie sie Josef Nadler in seiner Literaturgeschichte aus einer Fülle von klimatischen, ethnographischen und historischen Quellen ableitet. Gut schwarzgelb gesinnt, bedeutet für sie Wien den Mittelpunkt der Welt.

Der Wiener und seine Donaustadt stehen in einer Art Kindschaftsverhältnis. Wien ist Blut vom eignen Blut. Wohl kennt er seine Fehler, aber er liebt es darob nicht minder, ja oft scheint es, daß es sich auch hier bewahrheitet, daß Sorgenkinder die liebsten sind. Mag es ihm noch soviel Anlaß geben, seiner spielerischen Spottlaune die Zügel schießen zu lassen, schließlich gibt es halt doch „Nur a Kaiserstadt, nur a Wien" (Bäuerle, Aline oder Wien in einem andern Weltteil, 1822).

Wiener Persönlichkeiten, Wiener Gesinnungen, Wiener Ereignisse, Wiener Verhältnisse, Wiener Räumlichkeiten, Straßen und Plätze, Wiener Dialekt: überall wird Wien gespielt. Ob realistischer Schwank, ob Zauberstück, ob Götterparodie, ob Literatursatire: Wien leiht die Farben. Hier ist wirklich eine echte Lokalposse entstanden, die ohne literarische Ansprüche sich in theatralischer Spiel- und Schaufreude tummelt, deren Hauptelement das Wiener Frozzeln und Raunzen ist.

γ. Ferdinand Raimund.

In das Reich wahrer Poesie wird die Lokalposse durch den Wiener Drechslersohn Ferdinand Raimann (1790—1836) gehoben. Unter dem Bühnennamen Raimund begann er 1815 nach mancherlei mißglückten Versuchen seine erfolgreiche Laufbahn als Schauspieler mit der Rolle des Adam Kratzerl in Gleichs „Musikanten am hohen Markt". Seine Dichterlaufbahn trat er 1823 an mit der Umarbeitung eines Zaubermärchens von Meisl zu seinem „Der Barometermacher auf der Zauberinsel". Dieses parodistische Märchenstück, das noch ganz in den Bahnen der Tradition verläuft, zeigt, daß der Schauspieldichter alle Register zu ziehen versteht, um auf das Wiener Volk zu wirken. Selbständiger erweist sich „Der Diamant des Geisterkönigs" (1824). Die relative Selbständigkeit liegt allerdings nicht in der Form, sondern im Gehalt, der, gegenüber der üblichen Philistrosität mit realistisch-pessimistischer Gebärde, ein idealistisch-optimistisches Vertrauen auf Frauen- und Dienertreue ausspricht und damit an Stelle boshaft verzerrter Karikatur menschliches, sittlich wertvolles Fühlen, Denken und Handeln den Frauen und Dienern nicht minder zuerkennt als den Herren der Schöpfung.

Das Mädchen, das der Feenkönig dem tugendhaften jungen Mann beschert, „ist der schönste Diamant", den es geben kann. Es ist makellos und mit allen fraulichen Reizen und Tugenden geschmückt, ganz im Gegensatz zu den keifenden, widerborstigen Geschöpfen, die

bisher im Volksstück beliebt waren. An ihr tritt auch das Wahrheitsmotiv in Erscheinung, das Grillparzers edles Lustspiel mit dem Wiener Volksstück verknüpft. Der Diener Florian, den Raimund selbst in der Uraufführung verkörperte, verbindet Dienertreue mit Thaddädleinfalt, Schläue mit Dummheit, Mut mit Feigheit, überwindet damit die grobe Possenkomik des traditionellen Hanswurst und bereitet hierdurch auf die vollkommeneren Vertreter seiner Art in Habakuk und Valentin vor. Technisch unterscheidet sich das Werk nicht von dem eingebürgerten Zauberstück und macht insbesondere Gebrauch von den beliebten Tierverkleidungen. Allerdings darf man die Wiener Vorliebe für Tierstücke nicht ausdeuten im Sinne romantischer Naturphilosophie, die, Gedankengänge von Leibniz über die Beseeltheit der Tiere aufgreifend und erweiternd, zu einer allgemeinen Naturbeseelung und -vergeistung geschritten ist. Das Wiener Tierstück steht, getreu thomistisch-aristotelischer Auffassung von der nur triebhaften Beseeltheit der Tiere, noch dem cartesianischem Standpunkt nahe und verwendet die Tiere im Grunde nicht anders als der rationalistische Fabeldichter, der in ihnen nur willkommene Masken sieht, um Menschliches zu verallgemeinern.

Das Stück „Das Mädchen aus der Fremde oder: Der Bauer als Millionär" (1826) zeigt sich auch in der stofflichen Erfindung selbständig, wenn es auch der Idee nach der Fabel vom träumenden Bauern verwandt ist und damit traditionell nicht nur dem Wiener Volksstück, sondern der Weltliteratur überhaupt angehört. Raimund hat dieses uralte, bis auf die jüngste Gegenwart — Gerhart Hauptmann! — wirksame Märchenthema verbunden mit der Abneigung gegen die sozialwirtschaftlichen und sozialethischen Schäden seiner Zeit, wie sie in den von Eipeldauer geschilderten „Negozianten", die etwa heutigen Kriegs- und Revolutionsgewinnlern, Schiebern entsprechen, zutage traten. Grillparzer nennt den „Bauern als Millionär" ein natürlich-anmutiges Stück, das der gesunde Sinn der Nation hervorgebracht habe.

Raimunds nächste Werke „Die gefesselte Phantasie" (1826) und „Moisasurs Zauberfluch" (1827) lassen leider diese ursprüngliche Volksnatur vermissen und atmen Stubenluft, Bildungsgeist. Dadurch fehlt ihnen die Wärme, ihr allegorischer Prunk läßt uns kalt, obwohl auch hier wieder der Dichter durchdringt in einzelnen realistisch geschauten Gestalten wie dem Bänkelsänger Nachtigall in der „Gefesselten Phantasie" oder den derben Bauern in „Moisasurs Zauberfluch", mit denen er, ebenso wie schon im Millionärbauern, Anzengruber vorbereitet.

Noch wirksamer, lebenswahrer malt er das Bauernmilieu in dem Meisterwerke seines dichterischen Schaffens, in „Der Alpenkönig und der Menschenfeind" (1828). Grillparzer hat darüber eine ausführliche Besprechung geschrieben, die in ihrem begeisterten Lobe auch heute noch Wort für Wort Geltung hat. Durch den Hinweis ersparen wir

uns Wiederholungen. Innerstes Selbsterlebnis wird hier zum tragisch getönten Lustspiel in Zaubergewand; Raimund ist hier Molière in Märchenlanden. Im „Alpenkönig und Menschenfeind" wandelt sich Raimund von dem, im Schillerschen Sinne, naiven Dichter zum sentimentalischen und nähert sich dadurch dem vom Barock abgegrenzten deutschen Formwillen der Romantik, allerdings mit der Einschränkung, daß er das Einmalige, Persönliche wieder verschleiert durch die Verwendung traditioneller barocker, überindividueller Formen. Hiermit zahlt er den Tribut seiner Zugehörigkeit zur Wiener Romantik, der er im tieferen Grunde seines Wesens auch durch sein ursprüngliches Schauspielertum verwandt ist, denn sie unterscheidet sich gerade von der allgemeinen Romantik durch die stärkere Betonung des Theatralischen, Schauspielerischen und neigt damit mehr dem Barock zu. Hierin decken sich die Ergebnisse der allzuhäufig übersehenen oder befehdeten Formunterscheidungen Walzels mit den ethnographischen Feststellungen Nadlers.

Nur noch einmal hat Raimund solche Höhe dichterischen Erlebens und Gestaltens erreicht: im „Verschwender" (1833). Auch hier ist wieder jener deutsche Formwille der Romantik zu verspüren, der aus der Betonung des Ichs heraus in Ablehnung allgemeingültiger Formen zur Formauflösung neigt, weil er den Ausdruck individuellen Erlebens möglichst unverfälscht gestalten möchte. Schon der ursprüngliche Titel „Bilder aus dem Leben eines Verschwenders" weist auf die Lockerung des dramatischen Aufbaus hin. Die Bildfolge der drei Akte ist zuerst durch drei, dann durch zwanzig Jahre unterbrochen, und ihr loser Zusammenhang wird überdies noch angedeutet durch die vor den jeweiligen Akten frisch aufgeführten Personenverzeichnisse. Die stoffliche Idee entspricht dem Materialismus der in Eipeldauers Briefen geschilderten „Schieberzeit" Wiens im zweiten und dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts. Der Verschwender Herr von Flottwell ist eine jener von der Welle des Glücks auf den Gipfel getragenen und dann wieder in den Abgrund geschleuderten Existenzen. Doch mit Recht hat man als die eigentliche Hauptperson Valentin angesprochen. In diesem Diener und ehrsamen kleinen Handwerksmeister verherrlicht Raimund die Dankbarkeit, die er so bitter in seiner Umwelt vermißte. Er stellt damit seiner selbstsüchtigen, materialistischen Zeit in dem Vertreter sozialer Stände, die bisher dem Volksstück nur erniedrigende Karikaturen geliefert hatten, den uneigennützigen Idealisten als Vorbild vor Augen, von dem wir das schöne Wort hören: „Mit unglücklichen Leuten muß man subtil umgehen, die Glücklichen können schon eher einen Puff aushalten". Seine resignierende, humorvolle Lebensphilosophie spricht das viel gesungene, noch heute bekannte Hobellied aus.

Mit Valentin ist die Entwicklung vom alten Wiener Hanswurst über Florian und Habakuk zum Gipfelpunkt geführt; statt der Possen-

komik des Vorbilds im Arlecchino der italienischen Stegreifposse bietet er, durch die Übertragung ins Wienerisch-Gemütliche und -Gemütvolle und durch die Läuterung der künstlerischen Form, die Verkörperung reinen Humors. Der Entwicklungslinie des Harlekin in Florian — Hababuk — Valentin entspricht die seiner Colombine in Mariandel — Lieschen — Rosel. Gerade Rosel zeigt, wie klug Raimund versteht, zusammengestellte Kräfte auszubalancieren. Dem weichen, leicht-sinnigen, unbekümmerten Valentin steht die sorgende Hausfrau zur Seite, die, fest im Boden der Tatsächlichkeit wurzelnd, energisch zupackt, ohne in ihrem gesunden, aller Schwärmerei abholden Empfinden sich dauernd zu verhärten.

In solchen Gestalten beweist Raimund, daß es ihm als echtem Dichter vergönnt ist, mehr als bloße Allegorien zu bilden. Er schafft lebenswahre, blutvolle Gestalten aus dem Volke für das Volk und wird dadurch zum klassischen Volksdichter Österreichs. Trotz seiner unlösbaren Verwurzelung in der Tradition schöpft er doch aus tiefem, innerem Erleben. Gerade dadurch gewinnen seine Stücke den eigentümlichen Schmelz von kalt und warm, lachen und weinen, Freude und Trauer, den wir seit Jean Paul gern als charakteristisch für deutschen Humor betrachten. Und diese Mischung ist letzterdings der Ausdruck ureigensten Wesens, das ihn gleichzeitig Philister und Bohémien sein läßt, ihn mit Weichheit und Jähzorn begabt, das den Menschenscheuen zum Schauspieler macht und ihn, der nur in der einsamen Natur sich wohlfühlt, nach dem Beifall der Masse geizen läßt. Nur ein Jahrzehnt blieb ihm dieser treu, nur zehn Jahre (1823—1833) dichtete er seine zugkräftigen Volksstücke; am Schlusse sah er sich bereits aus der Gunst der leichtbeweglichen Wiener entthront.

δ. Johann Nepomuk Nestroy.

Noch zu seinen Lebzeiten muß Raimund seinen Nachfolger erblicken in Johann Nepomuk Nestroy (1801—1862). Im selben Jahre, in das die Entstehung des „Verschwenders“ fällt, findet die Aufführung jener Posse statt, die Nestroys Meisterstück bildet: „Der böse Geist Lumpacivagabundus oder das liederliche Kleeblatt“ (1833). Sie ist ähnlich wie „Der Verschwender“ aus der sozialen Schwindelatmosphäre geboren, doch die beibehaltene Märcheneinkleidung ist nur Parodie auf Raimunds Märchendichtung. Ist Raimund sinnig, so ist Nestroy sarkastisch; ist jener Idealist, so dieser Realist; pflegt jener von den verschiedenen Zweigen des Wiener Volksstückes das Zauberstück, so dieser die Parodie und das realistische Sittenstück. Nestroy gehört bereits einer neuen Zeit an und läßt auf die mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik die Satire folgen. An Stelle von Raimunds Sinnigkeit setzt er Sinnlichkeit, an Stelle des Idealen das Materielle, an Stelle des Versöhnenden das Beißende, an Stelle sittlicher Forderung

naturalistisches Abbild des Verkommenen. Er kommt dabei, wie in „Zu ebener Erde und im ersten Stock“ (1838) zur Schilderung kontrastierender sozialer Rangstufen, wie sie in dieser Prägnanz erst wieder in der naturalistischen Epoche gegen die Jahrhundertwende beobachtet wird.

Leicht wird dabei der Ernst der Auffassung in der Darstellung durch die üppig quellende Flut seines unbedenklichen Witzes zur Frivolität. Aber die zynische Gemeinheit, die man für seinen Hauptcharakterzug erklärt hat, liegt mehr in der Zeit als in ihm. Gewiß gibt das Wahrgenommene ein Mittel, die Art des Wahrnehmenden zu beurteilen, und Nestroy sieht nur die Verwahrlosung seiner Zeit. Aber er sieht sie mit so unerbittlicher Schärfe, daß wir auch in diesem essigsauren Pessimismus eine sittliche Veranlagung erkennen müssen. Und indem er aus ihr heraus die Schilderung der beobachteten Zeitverhältnisse mit erbittertem Hohn übergießt, erhebt er sie trotz aller Gemeinheit und burleskem Unsinn zur Groteske. Durch seine scharfe Beobachtungsgabe und sein schlagfertiges Stegreiftalent kehrt das Wiener Volksstück, indem es das Zaubergewand abwirft, wieder zu seinem Ursprung, der improvisatorischen Hanswurstposse zurück. Wie diese sind Nestroys Stücke keine Literaturwerke, sondern Theaterwerke, deren Wirkung in der Hauptsache auf der Bühnendarstellung beruht. Den Theaterapparat beherrscht er aber unbedingt und vermag daher um so leichter auf die Märchenkomparserie zu verzichten.

Doch werden dadurch seine witzigen Parodien und Possen keine Lustspiele. Dazu fehlen ihm der tiefere, aus Erlebnis quellende Humor und die Kraft, geschlossene Handlung mit lebensvollen Menschen aufzubauen. Seine Kenntnis der Schwächen und Fehler seiner Umgebung entschädigt dafür nicht, wenn auch im Augenblick der Aufführung der Reichtum seiner Situationskomik und die Fülle seines Wortwitzes darüber hinwegzutäuschen vermögen. Im Grunde bleibt er im Stofflichen befangen, er schildert das Leben, wie er es wahrnimmt; er erlebt das Leben nicht innerlich, wodurch allein der Stoff erst zum Symbol wird, das als ideeller Gehalt ihn in der dichterischen Formung, dem künstlerischen Ausdruck seines Erlebens, durchdringt und sich dem Zuschauer überträgt. Darin liegt einerseits der Grund der ideellen Beschränkung seiner Stücke, die gegenüber der allgemeinmenschlichen Bedeutung von Raimunds Werken nur zeitlich und örtlich begrenzten Charakter tragen. Andrerseits berührt er sich darin mit dem Volksstück überhaupt, und er, der ebenso geborener Wiener ist wie Raimund, tritt, ungleich diesem, in nähere Verwandtschaft mit den volkstümlichen Dialektdichtern Mittel- und Norddeutschlands, die alle wie er dazu neigen, ihre Umwelt in charakteristischen Zügen realistisch darzustellen, die wesentlich Stoff-Former und keine Gehalt-Dichter sind, die Leben beschreiben und nicht Erleben in künstlerischer Form verdichten.

b) Norddeutsche Lokaldichtung.

aa) Berliner Posse.

In Berlin, der Hauptstadt des nordostdeutschen Koloniallandes, hat der rationalistische Aufklärer Julius von Voss (1768—1832) das lokale Volksstück mit Gesang begründet, ebenso wie er als erster den Berliner Dialekt auf die Bühne gebracht hat. Sein „Stralower Fischzug" (1821) gibt, wie schon „Damenhüte im Theater", einen guten Auftakt zur Entwicklung des Berliner Lokalstücks. Auch Achim von Arnim, der bereits in seiner von romantisch tragischer Ironie umwitterten Puppenkomödie „Die Appelmänner" (1813) märkisches Milieu gezeichnet hatte, bildete einen „Stralauer Fischzug" (gedruckt 1846) als ein historisch nationales Lustspiel auf Berliner Heimatboden. Den Ton des Volksstücks, gleichsam eine Mischung von Holbergs Kleinbürgerkomödie mit dem Singspiel des Rokoko, trifft besser Louis Angely (1788—1835), der gleich den meisten erfolgreichen Volksdichtern die Beherrschung der Bühnenwirkung aus eigener Schauspielertätigkeit erlernt hatte. Sein „Fest der Handwerker" zeigt die für das Volksstück charakteristische Durchsetzung mit Musikeinlagen und weiß die realistische Genrezeichnung mit Farben guter Laune und dem französische Abkunft verratenden graziösen Witz auszumalen. Wie Arnolds „Pfingstmontag", wie Nestroy, Voss, wie das Volksstück überhaupt, bringt Angely den Handwerkerstand, worin das arbeitende — und feiernde — Volk zusammengefaßt wird, in einzelnen Gewerbevertretern auf die Bühne; im „Fest der Handwerker" ist der köstliche Maurerpolier Kluck die wirkungsvolle Inkarnation dieses gewerklichen Volksgemüts. Angely steht auch der Schlesier Karl v. Holtei (1798—1880) nahe, der nicht nur in seiner heimatlichen Mundart dichtete, sondern auch seiner realistischen Wirklichkeitsfreude im lokalen Vaudeville voll Berliner Jargon die Zügel schießen ließ und damit großen Erfolg erzielte in seinen lustigen „Wienern in Berlin".

Doch der eigentliche Berolinismus zieht erst mit Adolf Glasbrenner (1810—1876) ein, den man schon zu seinen Lebzeiten den „Erzieher des Berliner Witzes" genannt hat. Seine unter dem Pseudonym Brennglas veröffentlichten 32 Hefte „Berlin wie es ist und — trinkt" (1832 bis 1850) geben, illustriert von Theodor Hosemann, eine Reihe von Berliner Berufstypen, die wir in ihrer drolligen Komik, mit ihrer drastisch-witzigen Ausdrucksweise noch heute auf den Straßen Berlins zu treffen glauben: den Eckensteher Nante, den Droschkenkutscher, das Dienstmädchen Juste, wozu auch noch der Philister Buffey zu zählen ist, dem er 1835 vier Sonderhefte widmete.

So betätigte sich in Berlin auf mannigfaltigste Art realistisch-witzige Volkskunst, aber in einer Weise, die mit der Wiener Zauberposse nichts zu tun hatte, obwohl Wiener Kunst in Berlin nicht unbekannt war. Seit Jahrhundertbeginn wurde das Wiener Lustspiel,

sei es das literarisch-regelmäßige eines Steigentesch, Castelli oder das volkstümlich-vaudevilleartige eines Hensler, Schikaneder, auf den Berliner Bühnen aufgeführt. Doch wenn auch daraus erklärliche Anregungen sich ergeben: ein Volksstück ist bodenständig, und die Berliner Physiognomie ist von der Wiener durchaus verschieden. Alle Einflüsse vermögen bei der Volkskunst die Kraft des heimatlichen Wurzelbodens nicht aufzuheben.

Berlin und sein Hinterland weisen andere klimatische, ethnographische und historische Bedingungen auf als Wien und dessen bayrisches Stammland. Nordostdeutschland ist Siedelland, in dem erst in jüngerer Zeit sich die Vermischung und Durchdringung der germanischen und slawischen Volksbestandteile vollzogen hat. Es ist das Verdienst Josef Nadlers, auf die literarhistorische Bedeutung dieses ostdeutschen Siedellands nachdrücklicher als bisher hingewiesen zu haben, wenn er auch — hoffentlich — seine extremen Folgerungen daraus für die Romantik in Zukunft noch revidieren wird.

Im Gegensatz zum Süddeutschen, den die Natur weit mehr begünstigt hat und der daher weicher, lässiger geartet ist, hatte der Nordostdeutsche einen härteren Daseinskampf zu führen, der ihn zwang, zugunsten einer intensiveren Anspannung der Verstandes- und Willenskräfte, die weicheren Gefühlselemente zurückzudrängen. Da er als Pionier Neuland mit eingesessenem Fremdvolk erobern muß, so ist er stolz auf seine Wesensart, liebt deren Betonung, denn in ihr sieht er Mittel und Berechtigung, sein Siedelwerk zu behaupten und auszudehnen. Indem er aber dieser Aufgabe lebt, indem er täglich Freiheit wie das Leben sich erobern muß, bewahrt er sie sich, verfällt er nicht der Gefahr stagnierender Tradition, ist er jung mit all der unbekümmerten Frische, der besinnungslos zupackenden Anmaßung, die Kennzeichen der Jugend ist. Schon allein die Tatsache intensiver Rassenmischung selbst, zwischen Germanentum und Slawentum, begründet eine Bluterneuerung. Er gehört zu den Neustämmen, denen die verpflichtende Vergangenheit der Altstämme fehlt.

Daß der Protestantismus so rasch überall in diesem Neuland die Herrschaft gewinnen konnte, scheint mir nicht zuletzt in dieser ichbetonten Traditionslosigkeit zu liegen, die allein in Selbstprüfung und Selbstbewährung ihr Ziel erreichen kann. Die spätere Entwicklung des Protestantismus gerade hier zur Orthodoxie mit ihrer strengen Bindung spiegelt nur die Behauptung der Kolonialherrschaft, nicht ihre Eroberung. Aus der Tatsache aber des Protestantismus strömen gerade Kräfte, die jene jugendfrische Siedleraktivität — im Gegensatz zu der im katholischen Süddeutschland beobachteten Passivität — verstärken. Dadurch und durch die Notwendigkeit, sich praktischer Arbeit der Siedlung zu widmen, wurde der jedem jugendlichen Schwung innewohnenden Neigung, sich in phantastischen Gefühlswallungen zu verlieren, gesteuert.

Alle diese Kräfte verdichten sich in dem Kernlande des Siedelgebiets, der Mark, zu einem ausgesprochenen intellektualistischen und voluntaristischen Individualismus, der in der Mark um so stärker und bewußter ausgebildet wird, als hier die Herrschaft gründet über das neugewonnene Kolonialland. Durch den begünstigten Zustrom calvinistisch gerichteter französischer Hugenotten mag hier in der Mark das rationalistische und individualistische Aktivitätsstreben noch neue Nahrung erhalten haben, wie insbesondere hier, und vor allem in der Hauptstadt, diese gallische Blutmischung die Neigung zum Witz förderte. Ich bin mir bewußt, damit keine zureichende Charakterologie des Märkers und Berliners zu geben, den schon Grabbe in „Napoleon" typisch verkörpert als schnoddrigen, selbstischen, überheblichen und doch im entscheidenden Augenblicke „klugbraven Kerl"; aber ich hoffe doch, die Hauptzüge der Berliner Lokalposse in ihren tieferen Wurzelungen verständlich gemacht zu haben. Im Vergleich mit denen der Wiener Posse bestehen sie, in Schlagworten zusammengefaßt, in der stärkeren Betonung von Realismus und Intellektualismus. Die Liebe zum Einzelnen, Eigenartigen, Kleinen haben wir bereits als Grundcharakter aller Romantik betrachtet. Das Nationalgefühl, das, aus dem nationalen Unglück erwachsend, zum Bestandteil romantischen Fühlens wurde, mußte in Preußen, das am schmerzlichsten unter napoleonischer Gewaltherrschaft seufzte, am stärksten sich entwickeln. In dem Kernlande und der Hauptstadt äußerte es sich in der Besinnung auf lokale Eigenart. Schon die 1810 gegründeten „Berliner Abendblätter" ersehnten im Sinne ihrer Leiter Arnim, Kleist, Adam Müller märkische Heimatliteratur: „Leider aber begnügen sich unsere Theaterdichter, die Späße fremder Städte, besonders Wien, zu wiederholen; was aber bei uns lustig und erfreulich, dafür haben sie keine Fassung. So finden sich manche auf unserer Bühne, die den Wiener oder schwäbischen Dialekt nachsprechen, aber keiner, der zum Beispiel gut pommerisch-plattdeutsch redete, was in der Rolle des Rochus Pumpernickel sicher recht eigentümliche Wirkung bei uns täte". (Bereits von Nadler nachgedruckt.)

In dieser Richtung entwickelten sich die besprochenen Anfänge des märkisch-berliner Volksstücks. Zur eigentlichen Berliner Lokalposse wurde dieses aber erst durch den Einschuß eines neuen, des jüdischen Elements. Wiederum kann es nicht unsere Aufgabe sein, rassenpsychologisch eine jüdische Charakterologie zu versuchen. Es genügt uns der Hinweis auf einzelne Züge, die mit dem Eindringen des Judentums in die Possenkunst in dieser sich ausbilden, wobei allerdings eine reinliche Scheidung von bodenständigem Berolinismus und importiertem Judaismus mir unmöglich scheint, um so mehr als gerade in der Zeit der Possenentwicklung Berlin selbst die Wandlung von Provinzialhauptstadt zur Reichshauptstadt, von Kleinstadt zur Großstadt, Weltstadt durchmacht. Dadurch wird seine Physiognomie stark verändert, es steht unter dem Zeichen wogender Fluktuation

und bietet gerade dadurch dem jüdischen Geiste besonders gute Gelegenheit, sich zu betätigen. Als dessen hervorstechendes Kennzeichen fällt uns seine Einfühlungs- und Anpassungsfähigkeit auf, die verbunden ist mit dem festgegründeten Bewußtsein der Eigenart. Die starke intellektuelle Begabung weiß diese Eigenschaften zu nutzen, um alles rasch aufzufassen und zu beurteilen, und da der Beurteiler aus seiner sozialen Unterdrückung sich erst emanzipieren muß, so erfolgt dies Urteil mit oft verletzender Schärfe, und da er in dem Urteil selbst ein Mittel zur Emanzipation sieht, so betont er darin seine Überlegenheit, indem er aburteilt. Daraus verstehen wir jene Neigung zu zersetzender Kritik, die sich mit scharfem Auge überall, auch unter den eigenen Stammesgenossen — die Selbstpersiflage ist gerade in jüdischen Kreisen stark — ihre Opfer sucht und sie mit einer unvergleichlichen Wortgewandtheit unbedenklich der tötenden Lächerlichkeit preisgibt. Werden Gemüts- und Gefühlstöne angeschlagen, so scheint sich der Verfasser im Innern darüber selbst zu belustigen oder er benutzt sie in klarer Erkenntnis der Massenpsychologie, zu sentimentalen Wirkungen.

Mit dieser Charakterisierung sind die Wesenszüge der Berliner Posse klargelegt, wie sie sich uns von ihren geistreich-witzigen Anfängen bis zu ihrer Versumpfung gegen Ende des Jahrhunderts darstellt. Ihre ganze Entwicklung ist ein fortdauernder Niedergang. Ihren Höhepunkt hat sie durch ihren Gründer erreicht. David Kalisch (1820—1872), ein Breslauer Jude, der seit 1846 in Berlin wirkte und dort im Revolutionsjahr den „Kladderadatsch" begründete, ist als „Vater der Berliner Posse" bekannt. 1847 hat er im Königstädter Theater mit „Einmal hunderttausend Taler" den Grund zu diesem Ehrentitel gelegt. Eine ganze Reihe erfolgreicher Possen, die alle den charakteristischen, skeptisch getönten Berliner Witz aufweisen, folgen und zeigen in Verwicklungshandlungen, deren einziges Ziel Situationskomik ist, realistisch-genrehaft unvergängliche Berliner Typen wie „Müller und Schulze". Schon die Titel sind bezeichnend: „Einer von unsere Leut", „Berlin wie es weint und lacht", „Berlin bei Nacht", „Berlin wird Weltstadt". Deutlich ersehen wir daraus, welche Wandlung mit Berlin vorgegangen ist. Berlin ist die Stadt des Fortschritts, mit allen Nachteilen für alte Sitte, geworden.

Die Zeit der Romantik, die Biedermeierzeit, mit ihrer beschaulichen Ruhe unter der alles und allein ordnenden Staatsgewalt ist vorüber. Liberalismus und Demokratie sind nicht nur die Schlagworte der Zeit geworden, sie prägen die politische Ideenwelt des Bürgertums, sie erfüllen seine geistige Lebenshaltung, formen seine Weltanschauung. Berlin wird der Resonanzboden für die neuen sozialen und politischen Töne. Die Erregung der letzten Jahre des Vormärzes, der Revolution und ihrer Folgezeit konnte einer Kunst, deren Wesen und Sinn das unmittelbare realistische Abbild der

Stunde war, nicht fremd bleiben. Je mehr die Politik Gegenstand aktiver Teilnahme des Bürgertums wurde, um so mehr wurde auch die Posse ihr Sprachrohr. Rudolf Gottschall wollte in der Mischung von schwankartigem Stoff mit politischer Satire, wie sie in den eingestreuten Couplets sich auswirkte, eine künstlerische Verirrung erblicken. Sicher klingen die in den Gesangseinlagen witzig geäußerten politischen Meinungen des Verfassers nicht immer harmonisch zusammen mit den biederen Handwerkertypen der Handlung. Und doch gibt der kecke Schmiß dieser Couplets den Possen einen Charakter, der, wenn auch das Kennwort aristophanisch zuviel sagte, den frischen Berliner Fortschrittsgeist oft in glänzender Weise zum Ausdruck bringt, wie etwa in Kalischs „Gebildetem Hausknecht".

Diese Entwicklung trägt natürlich andere Züge als ihre romantische Entstehungszeit, es prägt sich darin der Unterschied des Jahres 1848 von 1813 aus. Zwei weitere Namen führen sie noch näher an die Gegenwart heran: August Weirauch und Adolph L'Arronge. In ihnen tritt nicht so sehr die politisch-satirische Posse in Erscheinung — obwohl Weirauch gemeinsam mit Kalisch durch „Die Mottenburger" große Erfolge im Wallnertheater einheimste — als die andere Seite dramatischer Lokaldichtung: das sozial-gemütliche Volksstück. Weirauch bietet in seinen „Maschinenbauern von Berlin" als Echo der sozialen Bewegung zum Industriestaat, die mit der Gründung des Zollvereins und den ersten Eisenbahnen einsetzte, das Vorbild, von dem der Theaterpraktiker L'Arronge (1837—1909) sich leiten ließ. „Mein Leopold" (1873), dem 1877 und 1879 die vielgespielten „Hasemanns Töchter" und „Doktor Klaus" folgten, ist das Werk, das nun zum Schlusse noch einmal die von Voss und Angely begründete Tradition aufgriff, um sie in Verwertung der mittlerweile weit fühlbarer gewordenen sozialen Gegensätze zum Preise des Handwerkerstands ausklingen zu lassen, und welches damit einen Bühnenerfolg erringt, der, gegründet auf die geschickte Mischung von Ernst und Heiterkeit, Laune, Witz, Sentimentalität und sozial-moralistischer Gebärde, auch heute noch immer wieder sich einstellt.

Zum Schlusse sei noch Gottfried Kellers Urteil über die Berliner Posse angeführt, das er als Augenzeuge ihrer Glanzzeit in einem Briefe an Hermann Hettner ausspricht: „Inzwischen ist es schon immerhin eine bedeutende Sache, die Bevölkerung einer so pfiffigen Weltstadt, wie Berlin ist, vor der Bühne versammelt und dem muthwilligen Schauspieler, der ihr seine Anspielungen mit wehmüthiger Laune vorsingt, eifrigst lauschen und zujubeln zu sehen. Bemerkenswerth ist auch, daß die Kunst der komischen Darstellung der Dichtung unendlich weit vorgeschritten ist. Sie ist bereits schon jetzt für eine klassische Komödie reif und fertig, während in der Tragödie umgekehrt die Darstellung fast eben so weit hinter den großen Dichtungen, die wir besitzen, zurückgeblieben ist. Besonders beim Vor-

trage der Couplets sind diese Komiker ausgezeichnet. Sie machen wunderliche und höchst ausgelassene Gesten und Sprünge dazu, meist zwei Komiker zusammen, das Werfen der belebten Beine giebt der Satire noch Nachdruck, und auch das Orchester erhöht seinerseits bei und nach den Refrains den Eindruck durch brummige Paukenschläge, durch einen schrillen Pfeifentriller oder einen lächerlichen Strich auf der Baßgeige. Unermeßliches Gelächter! — Ich habe es lebhaft mitgefühlt, wie in solchen Augenblicken das arme Volk und der an sich selbst verzweifelnde Philister Genugthuung findet für angethane Unbill, ja wie solche leichte Lufthiebe tiefer dringen und nachhaltiger wirken als manche Kammerrede. Auch Mimik und Musik also bringen ganz neue und selbständige Lebenskeime. Und damit wird ganz von selbst das innige Zusammenwirken des Dichters mit den anderen Bühnenkünsten bewirkt. Der Dichter wird sich vor unplastischen und unsingbaren Phantasien hüten müssen, während diese lustigen Schnurren ihm neue Ideen und einen kräftigeren Ton geben werden. Die Natur dieser Komödie bedingt es ferner, daß Vieles in Übereinkunft mit dem ganzen Personal der Bühne nach den momentanen Vorkommnissen und Stimmungen der Öffentlichkeit eingerichtet werden muß. Und daraus kann wieder nur etwas Neues und Lebendiges entstehen. Denn es ist eine Lüge, was die literarischen Schlafmützen behaupten, daß die Angelegenheiten des Tages keinen bleibend poetischen Werth hätten. Der Großmeister Aristophanes kann sie hierüber eines Besseren belehren. Kurz, es ist rührend, zu sehen, wie unverkennbar hier Volk und Kunst zusammen unbewußt nach einem neuen Inhalt und nach der Befreiung eines allmälig reifenden Ideales ringen".

bb) Hamburger Lokalstück.

Noch weiter gegen Norden bildet das plattdeutsche Sprachgebiet mit Hamburg als Hauptstadt eine Heimat dramatischer Kunst in volkstümlichem Sprachgewand. Nur dem bayrischen Dialektgebiet ist das niedersächsische, dem oberdeutschen das niederdeutsche in seiner ungebrochenen stammestümlichen Tradition zu vergleichen. Schon im Mittelalter betätigte es sich dramatisch, etwa in dem Redentiner Osterspiel oder in den Lübecker Fastnachtspielen. Auch die im Gefolge der Reformation siegreich vordringende hochdeutsche Schriftsprache konnte die Neigung zu realistischer Darstellung bodenständiger Typen in heimatlicher Dialektsprache nicht ertöten. Im 17. Jahrhundert hat namentlich Johann Rist sich als niederdeutscher Dramatiker bewährt. Auf die Bedeutung der Opern und Singspiele mit ihren Dialekteinlagen im 18. Jahrhundert hat nachdrücklich Theodor Gaedertz hingewiesen. Den „Bookesbeutel" und Krügers „Bauer mit der Erbschaft", eine Lieblingsrolle Ekhofs, haben wir bereits früher kennengelernt, und der Nachfolger Ekhofs, der findige Hamburger Schauspiel-

direktor Schröder, hat sich gegen Ende des Jahrhunderts mit niederdeutschen Komödien großen Beifall geholt.

In der Franzosenzeit wuchs natürlich das Interesse des stets auf seine Eigenart stolzen Hamburger Publikums an lokaler Stammeskunst erst recht und hat sich in Johann Gottwerth Müllers franzosenfresserischem „Siegfried von Lindenberg" eine beliebte Volksfigur geschaffen, die 1813 in der dramatischen Bearbeitung durch P. L. Bunsen eine erfolgreiche Verkörperung im Gänsemarkttheater fand. Als Hauptvertreter des Hamburger Lokalstücks ist aber Jürgen Niklaas Baermann (1785—1850) zu nennen. Seine Burenspillen gehören mit zum Besten, was plattdeutsche Dramatik hervorgebracht hat. Gleichgültig gegen den Stoff, den er etwa in „Stadtminschen und Burenlüd" von Kotzebue entlehnt, sorglos in der mit Versen durchsetzten Form, zeigt er doch so viel ernsten, humorgewürzten Gehalt und urwüchsige Bodenständigkeit, daß seine derbknorrigen Niedersachsen in ihrer erfrischenden Lebenswahrheit uns auch heute noch erfreuen. Weit ausgelassener in drastischer Komik und dialektischem Witz ist Jakob Heinrich David (1811—1839), dessen Bürgerwehrposse „Eine Nacht auf Wache" unverwüstlich in ihrer Lachwirkung ist.

c) Mitteldeutsche Lokaldichtung.

aa) Frankfurter Posse: Karl Malß.

Im Gegenständlichen entspricht dem Hamburger David der Frankfurter Karl Malß mit seinem „Bürgerkapitän". In Mitteldeutschland liegen die Voraussetzungen zu einer stammesbewußten Dichtung wesentlich ungünstiger als in Nieder- und Oberdeutschland. Es ist Übergangs- und Ausgleichsgebiet, das Einflüssen von allen Himmelsrichtungen her offensteht. Gebhardt, der den „Bürgerkapitän" anläßlich des Hundertjahrjubiläums neu herausgegeben hat, konnte daher mit Recht behaupten, das Frankfurter Lokalstück sei „in merkwürdiger, fast zufälliger Weise" entstanden. Immerhin besitzt Frankfurt, die topographisch überaus begünstigte Stadt, die bereits 794 als „locus celeber" erwähnt wird, seit 1372 freie Reichsstadt, seit 1562 Krönungsstadt und seit 1815 Sitz des Deutschen Bundes ist, seit langem den Lokalstolz, der stets die Grundlage zur Lokaldichtung bildet.

Es ist ein Vetter Goethes, Friedrich Karl Ludwig Textor, der mit seinem dialektischen Primanerstück „Der Prorektor" (1794) die Reihe der Frankfurter Lokaldramatiker bescheiden genug anhebt. Der eigentliche Vater der Frankfurter Lokalposse aber ist Karl Malß (1792 bis 1848). Er weist Ähnlichkeit mit dem pessimistisch gestimmten Wiener Meisl auf. Unzufrieden mit seinem Beruf fühlt er sich vom Theater angezogen, tauscht die Leitung eines solchen gegen jenen ein, lebt trotzdem das Leben eines menschenscheuen Einsiedlers und offenbart damit die widerspruchsvolle Unausgeglichenheit seines Charakters. Daran

litt er wohl noch mehr als an den politischen Zuständen, deren niederdrückendes Symbol im Deutschen Bund mit seiner trostlosen Mischung von tatenloser Ohnmacht und bedrückender Reaktion ihm täglich vor Augen stand. Wie in Brentanos und Büchners Lustspielen die romantische Sehnsucht brennt als pessimistische Weltflucht, so brannte sie auch in diesem Sonderling, der sich aus der drückenden Welt der Wirklichkeit zurückzog und sie durch Spott überwinden wollte. Doch diese düstere Lebensstimmung trübt sein Auge nicht, sie macht es nur noch schärfer für die Schwächen seiner Umgebung. Er beobachtet sie in ihren typischen Vertretern und gibt seine Beobachtung wieder mit so erstaunlicher Treffsicherheit und Lebenswahrheit, daß sie nicht, was bei seinem Pessimismus verständlich wäre, verzerrte Karikaturen werden, sondern in all ihrer Absonderlichkeit und Schnurrigkeit einen liebenswerten Kern besitzen.

Dies zeigt er gleich in seinem ersten und berühmtesten Stück „Die Entführung oder der alte Bürger-Capitain“ (1820), worin er die zopfige Bürgerwehr der Reichsstadt mit ihrem komischen Kontrast von martialischer Gebärde und bravem Kleinbürgertum belacht. Nach einigen Bearbeitungen Berliner Lokalstücke läßt er darauf „Herr Hampelmann oder die Landpartie nach Königstein“ (1832) folgen. Im Mittelpunkte steht der philiströse Frankfurter Bürger der Biedermeierzeit, der in dem „baumwollenen und wollenen Warenhändler Hampelmann“ eine köstliche Verkörperung findet. Dieser Hampelmann entspricht dem Wiener Staberl Bäuerles, er ist aber mit tieferem sittlichen Ernst geschaut und enthält daher trotz all seiner possenhaften Komik Würde. Außerdem sprechen sich darin ebensowohl die zwei Jahrzehnte späterer Abfassung als auch der Unterschied des ernsteren, geschäftstüchtigeren Frankfurt von dem leichtlebigeren, unbedenklicheren Wien aus. Aber wie Staberl eine ganze Reihe Staberliaden zeugte, so Hampelmann die Hampelmanniaden, teils aus des Urhebers Feder selbst, teils aus der seiner heute, mit Recht, vergessenen Nachahmer.

bb) Darmstädter Posse: Ernst Elias Niebergall.

Seinen eigentlichen Nachfolger fand Malß in dem Darmstädter Ernst Elias Niebergall (1815—1843). Durch Niebergall wird die Lokalposse zum echten humorvollen Lustspiel auf dem Gebiete des realistischen Charakterstücks. Der Unterschied des Possenschreibers Malß von dem Lustspieldichter Niebergall besteht letzterdings in der Weltanschauung. Malß haftet am einzelnen, fühlt sich von dessen Unzulänglichkeit bedrückt und verfällt daher immer mehr einem hoffnungslosen Pessimismus, in dessen Nachtumschattung er schließlich sein Ende findet. Er ist weltflüchtiger Romantiker ohne den befreienden Glauben an ein ideelles Ziel. Er bleibt daher auf dem Niveau der Posse stehen, da er nicht aus einer übergreifenden Gesamt-

anschauung heraus das umgebende atomistische Weltbild formt, sondern dessen Nichtigkeiten aneinanderreiht, um sie schonungslosem Lachen preiszugeben. Zweifellos zeigt er darin ein großes Talent, das ihn unseren besten impressionistischen Genremalern zugesellt, aber im Grunde bleibt er am Äußerlichen haften.

Niebergall dringt ins Innere. Der daseins- und hoffnungsfreudigeren jungdeutschen Generation angehörend, ist er erfüllt von ihrem Optimismus und vermag sich deshalb über das Elend der Gegenwart zu erheben, um von oben her humorvoll zu lachen, nicht ohne sich selbst in dies Belachenswerte einzubeziehen, da er trotz Hypochondrie und körperlicher Gebresten seelisch gereift ist. Er erreicht daher den Lustspielstandpunkt des echten Dichters. „Des Burschen Heimkehr oder der tolle Hund" (1837) atmet noch Malßschen Possengeist, sein „Datterich" (1841) jedoch ist das beste realistische Dialektlustspiel, das bis dahin die deutsche Literatur hervorgebracht hat.

Walzel hat bereits betont, daß Niebergalls Lokalposse trotz der stofflichen Verwandtschaft mit Karl Malß durch die Nähe Büchners, der wie Niebergall als Darmstädter in Gießen studierte, erst ihren eigentlichen Charakter empfing, den er als einen beachtenswerten Versuch bezeichnet, „deutschem Formwillen durch eine kühne Mischung von Wirklichkeitstreue und grotesker Komik gerecht zu werden". Daher der lockere Aufbau der nur durch den Helden zusammengehaltenen unbedeutenden Handlung, den der „Datterich" mit allen Volksstücken gemeinsam hat, und der schon in dem Untertitel „Lustspiel in sechs Bildern" zum Ausdruck kommt. In diesen aneinandergereihten Bildern erscheint eine Philisterwelt, wie wir sie in ihrer neugierigen Geschwätzigkeit, ihrer Eitelkeit und gutmütigen Leichtgläubigkeit aus Kotzebues „Kleinstädtern" kennen, und in der der Lump der einzige Bedeutende ist. Dessen lebende und literarische Vorbilder hat die Liebe des Verfassers zu allgemeingültiger menschlicher Bedeutsamkeit erhöht. Auf „Datterich" paßt Liliencrons launiger Vers:

Gottvater hat es auch gehört
Und denkt: Mein Musikante,
Du bist zwar sehr vom Wein betört
Und torkelst an der Kante,
Du bist ein liederliches Vieh,
Doch bist und bleibst du ein Genie,
Das ist das Amüsante.

In prachtvoller realistischer Plastik steht er als direkter Nachkomme des gerissenen Maître Pathelin vor uns. Beide sind Lumpen, die ihre Umwelt betrügen und mit Hilfe ihrer Suada aus allen Verlegenheiten sich herauszuziehen wissen. Selbst in Einzelheiten verspüren wir Anklänge an die französische Farce — die ja gleichfalls Charakterkomödie ist —, wie in der Szene, da Datterich sich fieberkrank stellt, um dem unbequemen Gläubiger zu entgehen. Dieser als tüchtiger, aber grober

Handwerksmeister ist uns aus der Komödie der Mitläufer des Sturm und Drangs und der klassischen Periode bekannt, etwa aus Ludwig Erdmanns Lustspiel „Alles was Recht ist“ (1782). Ein anderer beliebter Komödientypus ist der politisierende Kleinbürger Dummbach, der über Bürger Eppelmeier in Malß' „Bürgerkapitän“ in direkter Linie von Meister Hermann, Holbergs politischem Kannegießer, abstammt.

Trotzdem sind es keine traditionellen Schemen, sondern lebenswahre Gestalten von Fleisch und Blut, die wie naturgetreue kulturgeschichtliche Porträts aus ihrer zwiespältigen Zeit wirken. Diese Naturwahrheit gestaltet auch den Dialog mit einer Frische und Lebendigkeit, daß Rich. M. Meyer mit Recht darin erreicht sah, was unsere Naturalisten am Ende des Jahrhunderts erst anstrebten. Mit den anderen Lokalstücken, insbesondere der Berliner Posse, teilt der „Datterich“ die Neigung, jüdische Ausdrücke einzumengen. Aber auch hierin hat Niebergall aus eigener Erfahrung geschöpft, wohnen doch gerade in der Nähe der Fläche Darmstadt–Gießen–Dieburg, auf der sein Leben sich abspielte, von jeher zahlreiche Juden, was wiederum gerade dort zahlreiche Judenpossen, meist antisemitischen Charakters, entstehen läßt. Aber im Vergleich mit diesen zeigt sich auch wieder, daß Niebergall bei aller derben Naturalistik doch nicht in deren Schmutz und Unflat verfällt; er bewahrt sich immer die humorvolle Freude am Menschlichen, als dessen reinste Blüte uns die liebliche Marie entgegentritt. Einfache Natürlichkeit, gemütvolle Weichheit, aber auch schlagfertiger Witz und tatkräftige Entschlossenheit vereinigen sich in ihr und reihen sie dadurch, wenn auch in schlichtem Kleide wie Lieschen in Arnolds „Pfingstmontag“, den schönsten Mädchentypen unseres deutschen Lustspiels an. Mit Niebergalls „Datterich“ hat die lokale Dialektdichtung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren dramatischen Gipfelpunkt erreicht.

4. GRILLPARZER: „WEH DEM, DER LÜGT“.

In schrillem Gegensatz zu dieser bewußten Volkskunst steht das Lustspiel „Weh dem, der lügt“ von Grillparzer (1791—1871). Und trotzdem teilt es mit ihr nicht nur den romantischen Ursprung, sondern auch, wie wir bereits beobachten konnten, grundlegende Motive. Das Wahrheits- wie das Zweiweltenproblem, die beiden Pfeiler von Grillparzers Dichtung, sind dem Wiener Volksstück ebenso vertraut, wie der Küchenjunge Leon in der Phäakenstadt heimisch ist, der, ganz abgesehen von seinem Stand, überhaupt die Edelzucht der Wiener lustigen Person darstellt. Es ist nicht Grillparzers erster oder einziger Versuch auf dem Gebiete der Komik. Schon sein Ifflandsches Rührstück „Die Schreibfeder“ behandelt das Lüge- oder Wahrheitsproblem, ein anderes unbedeutendes Lustspielchen ist „Wer ist schuldig“ im Stile Körners und Müllners; dazu treten, weit höher an dichterischem

Wert, Humorfiguren in seinen Tragödien, wie Melitta, Heros Vater, Bancbanus, Zanga, Zawisch u. a.

Grillparzer bestimmt selbst seine Auffassung des Komischen: „Die komische Poesie strebt dem Ideal ebenso nach wie die ernsthafte. Nur spricht letztere das Ideal aus, indes erstere dasjenige angreift und verspottet, was dem Ideale entgegensteht". Dadurch, daß auch das Entgegenstehende in seiner naturbedingten Berechtigung erkannt wird, wandelt sich der verspottende Angriff in lächelnde Duldung, wird die Komik zum Humor. Grillparzers Humor erwächst aus der schmerzlichen Erkenntnis, daß der Mensch seiner triebhaft bestimmten sinnlichen Natur nicht entrinnen kann, daß der Glaube an eine auf Willensfreiheit gründende Sittlichkeit wohl ein hohes theoretisches Ideal (Gregor), aber ein nie zu verwirklichendes ist. Das Leben fordert die Annäherung von Idealem und Realem, und diesen Ausgleich läßt er uns in der vollsten und reifsten Frucht seiner komischen Muse erleben: „Weh dem, der lügt" (1837).

Dessen Grundproblem ist daher der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, Sein und Schein. Das sittliche Ideal ist die unbedingte Wahrheitsforderung, wie sie der grübelnde Wahrheitsfanatiker Grillparzer gegen sich selbst erhob. Aber Wahrheit ist kein totes Buchstabengesetz, das über dem Menschen steht. Wenigstens könnten wir so ein absolutes Gebot nie entziffern und dementsprechend nie fehllos handeln. Auch der strengste Richter kann nicht Unmögliches verlangen. Aber er kann verlangen, daß der Mensch im Einklang mit seiner inneren, unveränderlichen Natur handelt. Diese innere Wahrhaftigkeit ist lebendige Wahrheit. Wir reden und handeln wahr, wenn wir uns selbst, ohne Rücksicht auf irgendwelche Zwecke und Absichten, zum Ausdruck bringen. Diese individualistische Wahrheitsform erhält ihren Gehalt gemäß dem in unserem Inneren verankerten Bewußtsein vom sittlich Guten. Solche Überlegungen lassen Grillparzer nahe an Kleist, insbesondere auch an dessen Marionettenaufsatz herankommen, sie verleihen auch seinem Lustspiel eine solche tragische Schwere, daß fast dadurch sein dichterischer, aus der Vermählung von Lope de Vega und Shakespeare erblühender Reiz gefährdet wird. Keine andere Nation kann solche tiefernsten Lustspiele nachfühlen.

Sein Aufbau ist überaus klar. Der erste Akt stellt die Aufgabe: Atalus, der Neffe des Bischofs, soll von dessen Küchenjungen Leon ohne jede Wahrheitsverletzung aus der Geiselhaft bei den germanischen Barbaren befreit werden.

Der Küchenjunge ist nicht nur im Wiener Volksstück beliebt, seit Gil Blas ist er in der komischen Literatur eingebürgert, ja sein Stammbaum läßt sich auf universales Märchengut zurückführen; doch seine direkten Wesensahnen sind der Lopesche Grazioso und Shakespeares junger Edelmann. Die ergebene Demut vor dem Herrn und die

energische Selbständigkeit seiner Handlungsweise, keckes, verwegenes Abenteurertum und innige, sympathische Gefühlswärme, leichtherzige Weltläufigkeit und sittlich ernste Lebensauffassung verschmelzen in ihm zu einem Menschen mit seinem Widerspruch, der in all seiner schillernden Beweglichkeit von einer greifbaren Körperlichkeit, einer erstaunlichen, lebensvollen Jugendfrische ist, wie sie Grillparzer nur als Sehnsuchtsbild gestalten konnte. Ihm, dem leichtblütigen Weltmenschen, gegenüber steht der dem Dichter viel verwandtere edle, ernste Bischof, eine durchaus grüblerische Reflexionsnatur, ein schwerblütiger Theoretiker, der in einer Idealwelt lebt.

Die nächsten Akte (II.—IV.) zeigen nun die Lösung der gestellten Aufgabe und führen daher von der Kulturwelt mit ihren strengen sittlichen Forderungen ins Barbarenland. Dieses Zweiweltensystem Wiener Barockdichtung dient Grillparzer zur Vertiefung seiner Darstellung des Wahrheitsproblems. Leon, der Kulturvertreter, ist in der Barbarenwelt der geistig Überlegene. Auch die Lüge, der er den Schein der Wahrheit gibt, ist den Barbaren gegenüber potenzierte Intelligenz. Ihm stellt der Dichter Edrita als reines Naturkind gegenüber und spinnt damit die Fäden der Liebeshandlung. Sie, die gesundeste Nachfahrin des sentimentalen Gurlitypus der wilden Naiven, repräsentiert das Wahrheitssein gegenüber Leons Wahrheitsschein. Für sie gibt es keinen Zwiespalt, denn sie ist Natur selbst und „wahr ist die ganze kreisende Natur". Selbst wenn sie ihre nächsten Verwandten hintergeht, handelt sie wahr, denn sie handelt ihrem Wesen entsprechend. Leon, der in seinem Kulturübermut Edrita zu bilden sich vermißt, muß erfahren, daß er durch sie gebildet wird. Dieser sich vollziehende innere Wandel Leons macht das Intrigenstück zum Charakterlustspiel, wodurch die Vermählung shakespearischer und spanischer Dramatik vollzogen ist. Indem sich Leon nun entschließt, Wahrheitsschein durch Wahrheitssein zu ersetzen, geht im vierten Akt die Führung der Intrige an Edrita über. Und nun ist, in allem Humor, ergreifend, wie Grillparzer, der die übermenschliche sittliche Bindung Kants und Schillers ablehnt, in sittlichem Aristokratismus Leon wachsen und selbst Gott zur Rechenschaft fordern läßt. Die innere Läuterung gibt ihm die vollendete Sicherheit: die Aufgabe ist gelöst.

Der Schluß bringt die Rechenschaftsablage vor Gregor. Auch dieser, der Wahrheitsfanatiker, muß erkennen, daß unsere Lebensführung nicht durch starren Buchstabenglauben sich regeln läßt. Der Trieb ist göttlicher als der Wahrheitszwang. Die instinktive Sinnlichkeit des Menschen ist ebenso göttlich wie die Vernunft, und damit stimmt Grillparzer, wie schon Strich beobachtet hat, mit Hamann, Herder, Goethe überein. Der Wahrheit letzter Schluß, die Deutung der buntverworrenen Welt, ist ihm das heiter resignierende: „Das Unkraut, merk' ich, rottet man nicht aus, Glück auf, wächst

nur der Weizen etwa drüber". Er hat seine starren Prinzipien an die Realität der bestehenden Welt angeglichen. Das ganze Thema — Weh dem, der lügt — ist in seiner Starrheit aufgehoben. Die asketische Wahrheit eines Ibsenschen Brand taucht unter in dem Gewebe des „ungekünstelt künstlichen Benehmens" des Leon, und doch ersteht dafür in ihm die höhere Wahrheit, die die lebendigmachende Wirkung des nicht an den Buchstaben gebundenen Geistes beweist. So geht scheinbar die Wahrheit hier in Stücke und wird vernichtet, nur um desto schöner und reiner sich aus den Trümmern zu erheben. In diesem Sinne nenne ich Grillparzers „Weh dem, der lügt" das Lustspiel, in dem sich vielleicht am reinsten wahrer Humor offenbart.

Objektiv komische Elemente, wie Situationskomik und dergleichen, sind fast nur in den drei ersten Akten zu finden, aber dafür enthält das Lustspiel mehr des allgemein Menschlichen, über das ein duftiger Schleier der Märchenstimmung sich breitet. Von diesem stimmungsvollen, märchenhaften Hintergrund hebt sich eine ganze Skala lebendiger, gegeneinander abgetönter Lustspielfiguren ab: neben Leon, Edrita, Gregor der gefangene Atalus, der als den Naturtrieben entfremdeter Kastenvertreter nicht instinktmäßig, sondern durch traditionelle Sittenanschauungen gebunden handelt, der also, als Typus des herabgekommenen Adeligen, zwiefach unfrei ist; die Kalibannatur Galomirs als unterste Stufe des Triebmenschentums, von dem aber der Dichter ausdrücklich sagt, daß er tierisch, aber nicht blödsinnig sei; schließlich der mit Humor gesehene Kattwald als originelle Verkörperung des traditionellen Typus des polternden Vaters.

Gewiß wird das Stück nie Volkstümlichkeit erwerben; dazu ist sein Gehalt zu ernst, sind die tragischen Dissonanzen zu stark, und wenn außerdem die dramatische Konzentration stellenweise fast zum epischen Bericht erschlafft, dann verstehen wir wohl, warum ein Bühnenkenner wie Heinrich Laube ihm den Lustspielcharakter aberkennen wollte. Und dennoch bedeutet das Fiasko bei der Uraufführung am 6. März 1838 eine Verurteilung des banausischen Burgtheaterpublikums. „Weh dem, der lügt" ist ein Juwel unserer deutschen Lustspielliteratur, dessen Wert mit den Jahren immer mehr wächst und — hoffentlich — immer mehr anerkannt wird.

II. DAS UNTERHALTUNGSLUSTSPIEL DES 19. JAHRHUNDERTS (1830—1885).

1. BÜRGERLICHES GESELLSCHAFTSSTÜCK.

Zweifellos bedeutet der Schluß von „Weh dem, der lügt" eine Versöhnung krasser Gegensätze im Sinne bürgerlich dämpfenden Gemeinschaftsgefühls. Was Walzel in Unterscheidung zweier Möglichkeiten deutscher Form als klassizistisch-dämpfenden Formwillen dem gotisch-

übersteigernden gegenüberstellt, wäre also auch für Grillparzer zutreffend. Seine Abkehr von dem barock-kontrastierenden Helldunkel der Wiener Volksbühne ist aber zugleich auch eine Erklärung zugunsten des Burgtheaters, das solche Dämpfung um so lieber pflegte, als sie dem Josefinismus mit seiner Züchtung einer gleichförmigen Typizität konventionellen Bürgertums entsprach. Wenn derart selbst eine geniale Künstlerpersönlichkeit wie Grillparzer, der durchaus in barocker Tradition wurzelt, der Verbürgerlichung des Dramas unterliegt, so kann es um so weniger überraschen, wenn die zahlreichen kleinen Talente bewußt sich darauf einstellen, diese bürgerliche Gesellschaft in ihrer konventionellen Vereinheitlichung, ihrer sozialen und sittlichen, ihrer weltanschaulichen Nivellierung zu spiegeln.

Dies ist das Streben des Unterhaltungslustspiels im 19. Jahrhundert, das damit realistischen Kunstwillen bekundet, aber allerdings einen Realismus, der, mit Scheuklappen bewehrt, nur die soziale Oberschicht des besitzenden und gebildeten städtischen Bürgertums sowie des gleichgeordneten niederen Adels betrachtet. Dieser bourgeoise Realismus muß in dem Augenblicke überwunden sein, in dem die Scheuklappen fallen, die Blicke über die Stadtbezirke hinausschweifen ins weite Land oder sich innerhalb der Stadt eine neue Unterschicht derart zur Geltung gebracht hat, daß sie nicht mehr übersehen werden kann, in dem vor allen Dingen eine gründliche naturwissenschaftliche und sozialwirtschaftliche Schulung verbunden mit dem Aufschwung empirischer Psychologie die Augen geschärft hat für die vielgestaltige atomistische Struktur der Gesellschaft. Damit beginnt die Heimatkunst, beginnt der Naturalismus, der Impressionismus. Da aber auch diese Kunstrichtungen sich bestreben, die überkommenen Gesetze innerer Formgebung zu beachten und demgemäß in ihrem Dienste stoffliche wie gehaltliche Kontraste zu mildern, so scheint sich doch darin ein gemeinsamer Kunstwille zu betätigen, der nicht nur Ausdruck sozialer Kräfte ist, sondern jene Möglichkeit deutscher Form, die der Deutung der Eindruckskunst zugrunde gelegt werden kann.

Diese Entwicklung beobachten wir in dem Unterhaltungslustspiel, dessen Hauptproduktion von der Romantik bis zum Naturalismus gekennzeichnet ist durch Eduard von Bauernfeld (1802—1890); ihm wurde jüngst von Wilhelm Zentner eine eingehende und wertvolle Monographie gewidmet. Bauernfeld geht aus von jener Lustspielproduktion, die ohne große Umwälzung vom Sturm und Drang in die Klassik und weiter in die Romantik als ewig plätschernder seichter Bach floß: Als ihre Hauptvertreter haben wir Iffland und Kotzebue kennengelernt. Einer der liebenswürdigsten der noch geringeren Geister ihres Chors ist August Freiherr von Steigentesch (1774 bis 1826). Durch ihn, den aristokratischen Wahlwiener, der bereits die niederen Stände aus dem Lustspiel verbannen und dessen Gesprächs-

ton verfeinern wollte, steht Bauernfeld mit jenen Theaterdichtern in Verbindung. Einen weiteren Einschlag erhält sein Schaffen durch jene Trivialromantik, die nach der weltanschaulichen Frühzeit und der eigentlichen dichterischen Periode der Spätromantik den Verfallausgang bildet und in ihrem gemütvoll-nationalen, schwärmerisch-naiven Wesenskern das romantische Biedermeier bedeutet. Schließlich ist für ihn noch bedeutsam das Wirken Josef Schreyvogels, der als geistiger Burgtheaterleiter (1814—1832) in Wien die „höhere" Dramatik mit josefinischem Geist imprägnierte, vor allem aber auch ihre bühnentechnische Gestaltung bestimmte, indem er auf Grund einfachster Bühnenausstattung des Burgtheaters, im Gegensatz zu den Volksbühnen, als Wirkungsziel das Ohr und nicht das Auge des Publikums entscheiden ließ und damit das Schwergewicht auf den Dialog legte. Außerdem aber hat er sich Verdienste um das Drama erworben, nicht so sehr durch eigenes Schaffen, wie das oberflächliche Lustspiel „Die Gleichgültigen oder die gefährliche Wette" (1815), als durch die ganz im Sinne der von ihm befehdeten Romantik liegende Erschließung spanischer Dramatik für die Bühne: In der Bearbeitung von Moretos „Trotz wider Trotz" (El desden con el desden) hat er unter vielen Motivänderungen als „Donna Diana" (1816) dem vornehmen Konversationslustspiel in Intrigen- wie Dialogführung ein noch heute bewundernswertes Muster gegeben.

Fügen wir zu dieser dreifachen Grundlage von Bauernfelds Lustspielen noch sein geselliges Wienertum, seine intellektuelle Regsamkeit, seine sensible Anteilnahme an den Zeitströmungen, so kennen wir die sein Schaffen bestimmenden Elemente. Sicherlich ist er damit keine in sich gründende, isolierte Dichterpersönlichkeit. Er bestimmt nicht, er wird bestimmt. In allen seinen Entwicklungsstadien schwimmt er daher im Strom zahlreicher Gleichgesinnter, Gleichgearteter und Gleichschaffender, allerdings nicht ohne kraft seiner Sensibilität und seiner geistreichen Sprachgewandtheit über die Durchschnittsmasse der Mitströmenden hinauszuragen.

Die Vorbereitungszeit seiner Produktion erhält 1833 ihren Abschluß und ihre Krönung in dem Gesellschaftsstück „Die Bekenntnisse" und dem romantischen Spiel „Fortunat". Am besten zeigt der Vergleich mit einem der bedeutenderen Talente der Durchschnittsschriftsteller, Karl Töpfer (1792—1871), wie scharf sich schon sein Profil von diesen abhob. Töpfers bis dahin erschienene beste Lustspiele sind „Des Königs Befehl" (1821) und „Der beste Ton" (1828). Beides sind typische Familienlustspiele, wenn auch das frühere ein historisches Gewand erhält. Aber man merkt doch, der Verfasser ist durch die Schule Kotzebues gegangen, er bietet Iffland ohne Rührseligkeit, namentlich im späteren Stück, und setzt dafür lebendige Intrigenknüpfung mit drastischer Situationskomik ein. Auch Töpfer macht bereits eine Entwicklung durch; „Des Königs Befehl"

ist noch typisches Vorspiel zur Ehe, „Der beste Ton“ aber ist bereits Erziehung innerhalb der Ehe. Das ist im Grunde auch das Thema von Bauernfelds „Bekenntnissen“.

Darin machen sich jungdeutsche Bestrebungen fühlbar. Die braven Staatsbürger, wie der Berliner Töpfer und der Wiener Bauernfeld mit ihrem Chor, bekreuzen sich natürlich vor dem Ruf nach Eheemanzipation, aber immerhin nehmen sie die Ehe zweier Menschen nicht mehr als bloße Gegebenheit hin, sondern fordern die Abstimmung beider Individuen aufeinander. Während bisher die Lustspiele mit der Zustimmung widerstrebender Eltern oder Vormünder zur Heirat der Liebenden schlossen, wird jetzt die Ehe selbst das Thema. Der Wandel der Zeiten spiegelt sich in der Literatur. Gerade aus dem Unterhaltungslustspiel, wie es von Bauernfeld u. a. gepflegt wird, hören wir das Echo des Jungdeutschland, jenes Sturm und Dranges im 19. Jahrhundert, der den Realismus in unserer Literatur einleitet, der Kunst und Leben einander wieder nähert, der als Ausdruck eines vorwärtsdrängenden, machtstrebenden Bürgertums Politik und Dichtung verbündet, der Tatmenschen fordert, der in einer neugegründeten Presse Kritik übt, der aber über allen Anregungen aus dem Auslande sein Nationalbewußtsein stolz bewahrt. Sein Programmbuch, Wienbargs „Aesthetische Feldzüge“ (1834), schreibt: „Nationalgefühl muß dem Gefühl fürs Schöne, politische Bildung der ästhetischen vorangehen“. Mit der Julirevolution hebt eine neue Zeit an, die kulturell den Übergang von Individualbewußtsein, Individualkultur zu Sozialbewußtsein, Sozialkultur betätigt.

Der Kritik dieser Sozialkultur, wie sie sich in der sogenannten guten Gesellschaft, d. h. den Kreisen des wohlhabenden Bürgertums und niederen Adels — nur ausnahmsweise tritt ein Graf oder gar ein Fürst auf — darstellt, dienen die Hauptlustspiele Bauernfelds. Die Psychologie seines Schaffens erhellt daraus, daß er gern Motive, die er in einem Lustspiel episodisch berührt, in einem späteren in den Mittelpunkt stellt, wobei gelegentlich sogar das Wort, das in der früheren Situation fiel, später den Titel gibt. So ergibt sich im „Letzten Abenteuer“ (1832) eine Situation, in der von „Bekenntnissen zweier schönen Seelen“ gesprochen wird, und sie bildet das Thema für „Die Bekenntnisse“ (1833); darin wiederum wird von den „Krisen“ Juliens gesprochen, und diese Situation wird das Thema für „Krisen“ (1852). Da Bauernfelds Stärke die Erfindungsabe nicht ist, so begnügt er sich mit dem Stoffgebiet des traditionellen bürgerlichen Schauspiels, das er mit Hilfe eines geistreichen Gesellschaftsdialogs entwickelt. Die „bestimmte Grundanschauung“, die ihm Laube nachrühmt, ist die Weltanschauung der liberalen Wiener Bourgeoisie, die mit einer genießerischen Grundstimmung aufgeweckte Intellektualität, mit gefühlsmäßig-toleranter Lässigkeit klare Einschätzung der Lebenswirklichkeiten verband. Diese Grundanschauung der Gesellschaft, die

in ihrer Bestimmtheit und Fortschrittlichkeit von der des Volkes weit verschieden war, begründete durch ihre Mischung von Aufklärung und Gefühlsweichheit eine seltene Urbanität der Verkehrs- und Ausdrucksformen. Gerade gegenüber dem Aufkommen unsoliden Parvenütums nach dem Niederbruch in der napoleonischen Zeit besannen sich das gebildete Bürgertum und der niedere Adel mit besonderem Stolze der historischen Tradition der Stadt und des Reiches, dessen stützendes Beamtentum aus ihren Kreisen sich rekrutierte, zugleich aber wuchs mit dem Bewußtsein ererbter geistiger Güter auch der Ansporn, sie zu weiterem Besitz neu zu erwerben.

So entstand ein klassenartiges Gemeinschaftsgefühl von nationaler Tradition und fortschrittlichem Geiste, das jene urbane Gesellschaftskultur erst ermöglichte. Bauernfeld gehörte dieser Kulturschicht an, ihre Ausdrucksformen füllen seine Lustspiele. Der gemeinschaftliche Boden, wo sich die Angehörigen dieser Kulturschicht treffen, ist das Gesellschaftszimmer, der Salon. Im Salon konversieren sie in ihren kulturell gepflegten, witzigen, leichtflüssigen Causerien. Da Bauernfelds Lustspiel nichts anderes sein will, als ein verfeinertes Spiegelbild davon, so erhebt es sich von dem braven Familienstück zum Salonstück, zum Konversationsstück. Da in solcher Konversation, wie etwa im englischen small talk, Reden mehr bedeutet als das Geredete, so überwiegt in dem Konversationsstück leicht der Dialog gegenüber der Handlung. Er ist nicht mehr Mittel zum Zweck der Handlungsführung, er ist Selbstzweck.

Diese Entwicklung wurde nachdrücklichst gefördert durch die Franzosen, die, nachdem sie die politische Weltherrschaft verloren hatten, sie auf der Bühne neu eroberten. Schon von Laube wurden im Burgtheater die neusten Franzosen aufgeführt, unter seiner Leitung (1849—1867), die die Burg zum ersten Theater Deutschlands machte, wurde das französische Sittenstück herrschend.

Eugène Scribe (1791—1861) war sein unbestrittener Meister. Er ist kein Dichter. Seine Stücke haben keinen ideellen Gehalt, aber sie sind mit einem unfehlbaren Bühneninstinkt aufgebaut aus allen möglichen längst erprobten Motiven, in unbedenklichsten Anleihen bei älteren Autoren und wissen, in der raffiniertesten Ausnutzung aller Bühneneffekte die verwickeltsten und unwahrscheinlichsten Intrigen stets spannend zu erhalten. Scribe, der seine gewerbsmäßige Komödienfabrikation skrupellos im Kompaniegeschäft florieren ließ, war ebenso unbedenklich in der Stoffwahl. Der Stoff mußte nur das Publikum interessieren. Mit besonderer Vorliebe schrieb er daher Sitten- und historische Komödien, in denen allen die gleichen Bürger unter Louis-Philippe auftreten. Sie alle bedienen sich auch jener hochentwickelten Sprachkultur, die die Pariser Konversation überall vorbildlich machte. Es ist die Kunst, ohne Tiefe geistreich zu sein, mit Armut zu glänzen durch eine Fülle von Aktualitäten,

von beziehungsreichen Andeutungen, von witzigen Pointen, von frappierenden Aphorismen.

Daraus konnte die Ausgestaltung des Dialogs im Wiener Salonstück wertvolle Kräfte ziehen. Es ist daher verständlich, daß die autochthone Anlage so schnell reiche Blüten entwickelte wie bei Bauernfeld. Allerdings teilt dieser die Bedenkenlosigkeit des Franzosen nicht. Er besitzt auch nicht dessen Kraft und Erfindung in der Intrigenführung. Um so mehr mußte er dem Dialog ideellen Gehalt geben, um so mehr mußte er ihn zum „Mittel- und Brennpunkt des Ganzen" machen. Da dieser in der Tat, wie Zentner schreibt, geradezu Stoff und Handlung aufsaugt, so muß er ebensowohl Träger der Spannung wie der seelischen Vertiefung sein. Dieses psychologisierende Moment, zu dessen Unterstützung gern der französische Räsonneur herangezogen wird, ist gerade für das Wiener Plauderstück charakteristisch geworden; ich erinnere aus der Gegenwart nur an Arthur Schnitzler und Thaddäus Rittner. Ein Dialog, wie ihn Bauernfeld zwischen dem Gatten und dem Hausfreund — dem Räsonneur — in „Krisen" IV,7 führen läßt, zeigt ohne weiteres, wie stark Bauernfeld der Gegenwart vorgearbeitet hat. Allerdings ist „Krisen", worin er das bereits besprochene Eheproblem behandelt, wohl sein bestes Lustspiel, sowohl im Handlungsaufbau, in der Charakterisierung, wie im Dialog.

Ähnlich wirkungsvoll, wenn auch nicht so geglückt in der einheitlichen Höhe der Durchführung, ist bereits „Bürgerlich und Romantisch" (1835), worin er Kritik an der geistigen Lebenshaltung der eigenen Gesellschaftsschicht übt. Es werden die beiden darin herrschenden Anschauungen einander gegenübergestellt, wobei bürgerlich die hausbackene Prosa und romantisch die wirklichkeitsfremde Schwärmerei bedeutet; zwischen beiden steht als Ausgleichsfaktor Baron Ringelstern als der weltmännische Räsonneur, der Vertreter aufgeklärter liberaler Weltanschauung, die durch Bauernfeld für das Lustspiel des 19. Jahrhunderts erobert wurde. Bürgerlich bedeutet also spießbürgerlich und romantisch romanhaft, die bürgerliche Cäcilie vertritt den Kochtopf und die Küche, die romantische Katharina den Roman und den Salon. Wieder begegnen wir hier jenem Zweiweltensystem — allerdings in viel geringerer, psychologisierter Spannung — des Wiener Volksstückes, dem Bauernfeld auch sonst, vor allem in seinen romantischen Komödien, verpflichtet ist, sei es für Handlungsmotive wie in „Fortunat", oder für Typen wie den sentimentalen Naturburschen mit Dialektanklang in „Fata Morgana" (1855), den Küchenjungen Leopold in den „Geschwistern von Nürnberg" (1870). Aber Gegenstand seiner Behandlung ist stets die Wiener Gesellschaft, die er gern in kontrastierenden Typen vorführt; wie Cäcilie und Katharina die Gegensätze weiblicher Liebhaberinnen darstellen, so werden auch männliche Liebhaber kontrastiert als Schwadronneur und Sentimentaler, als

Weltmann und Arbeitstier, wobei jener meistens ein Adliger, dieser mit Vorliebe ein bürgerlicher Beamter ist. Doch auch den neuen Elementen der guten Gesellschaft, die durch den Aufschwung von Finanz und Industrie ihr zugeführt werden, hat er bereits Heimatrecht in seinem Lustspiel gewährt, zunächst noch in dem Bankier Müller vom „Liebesprotokoll“ (1831) als jüdischem Parvenü mit Komikwirkung, dann aber als vollberechtigte, durchaus ernst zu nehmende Bürger. Auch darin bekundet sich sein offener Blick, sein klares Verständnis seiner Zeit, sein innerer Kontakt mit ihren Strömungen und Interessen.

2. POLITISCHE KOMÖDIE.

In den Jahren des Vormärz waren die Interessen großenteils politisch orientiert und fanden dementsprechend, gemäß dem jungdeutschen Programm, auch Ausdruck in der Dichtung. Aber auch hier wieder geht die Entwicklungslinie auf die Romantik zurück. Tiecks „Zerbino“ enthält Ansätze zur politischen Satire. Freimund Raimar (Friedrich Rückert), der große Anfühler fremder Formen, suchte, in Übereinstimmung mit romantischer Vorliebe für das griechische Lustspiel, auch die aristophanische Form der politischen Komödie sich anzueignen, indem er sie aus starkem Nationalgefühl heraus mit dem Haß gegen den verabscheuten Korsen füllte. Doch da wir gleichsam nur Helenas Schleier erblicken und nicht sie selbst, so weckt er nur unser Interesse für Historisch-Kunstgewerbliches, nicht für Lebendig-Dichterisches. Der grandiose Stoff ist geistlos-giftig vergewaltigt, der nationale Gehalt engbrüstig verspießbürgerlicht und damit die Form aufgeklebter toter Stuck. „Napoleon und der Drache“ (1815), „Napoleon und seine Fortuna“ (1818) waren erste Teile einer Trilogie, deren letzten, „Der Leipziger Jahrmarkt“, Georg Schenk 1906 aus dem Nachlaß herausgab. Auch der vielgewandte Kotzebue hatte in seinem feinhörigen Spürsinn für Aktualitäten Napoleons-Komödien geschrieben. Weiter hatte der nationalgesinnte Platen in seine „Verhängnisvolle Gabel“ politische Anspielungen einfließen lassen.

Die jungdeutsche Epoche drängt bewußt das Politische in den Vordergrund. Aus politischen Stimmungen ist ja auch die Romantikerkomödie des radikalen Büchner geboren, wie schon das launige Verwechslungsspiel des Romantikers Eichendorff „Die Freier“ politische Töne in das lyrische Konzert einklingen läßt. Doch die politische Betätigung jungdeutscher Führer wurde bekanntlich rasch lahmgelegt. Trotzdem machte die politische Komödie weitere Fortschritte. Der Schwabe Fritz Rapp ließ in seinem „Wolkenzug“ (1835) weit stärker als Platen neben Literarischem Politisches zu Wort kommen, wobei er sich wesentlich gegen das burschenschaftliche Jungdeutschland wendete. Weiter als er war aber der Danziger Otto Friedrich Gruppe gegangen in seinem dreiaktigen Zauberspiel „Die Winde oder ganz

absolute Konstruktion der neueren Weltgeschichte durch Oberons Horn, gedichtet von Absolutus von Hegelingen", worin schon das Pseudonym wie der Nebentitel deutlich die Tendenz zeigen. In ähnlichen politischen Bahnen bewegt sich „König Kodrus" (1839) von Karl Stahl.

Die stürmischen vierziger Jahre, die die Blütezeit politischer Lyrik bedeuten, geben auch den Versuchen politischer Komödien neue Anstöße durch die verstärkte politische Interessiertheit, die einerseits dem fortdauernden Druck des Metternichschen Systems entsprach, andererseits der allgemeinen Enttäuschung durch Friedrich Wilhelm IV. Hans Prutz (Zur Geschichte der politischen Komödie in Deutschland, Sitzungsbericht der Bayrischen Akademie 1919) beobachtet, daß gerade in Ostpreußen, wo von 1840 an politisches Leben sich besonders rasch entfaltete, auch die politische Komödie neue Antriebe erhielt durch Otto Seemanns und Albert Dulks „Die Wände" (1848). Aber schon 1842 ließ Karl Heinrich seine „Kaiserwahl in Frankfurt" erscheinen und griff dabei bereits den politischen Ereignissen voraus. An dichterischem Talent wie philosophischer Weltbetrachtung überragend war jedoch Heinrich Hoffmann, dessen Komödie der Gegenwart „Die Mondzügler" 1843 in Frankfurt erschien.

An ihn schließt sich unmittelbar an R. E. Prutz, dessen „Politische Wochenstube" stellenweise direkte Anleihen vermuten läßt. Das Nachwort, daß die Komödie „der Hauptsache nach bereits im Herbst 1843 vollendet war und daß nur zufällige Umstände den Druck bis jetzt (1845) verzögert haben", brauchen wir darum in seiner Richtigkeit nicht zu bezweifeln, denn sollte Prutz auch von Hoffmann angeregt worden sein, so ist seine Gesinnung in ihrer Freiheitlichkeit doch so bekannt, sein Werk so stark persönlich geartet, daß wir von seiner Selbständigkeit ohne weiteres überzeugt sind. Allerdings ein Bühnenwerk ist seine Komödie nicht. An ihre Aufführung war bei dem politischen Inhalt in der damaligen Zeit auch gar nicht zu denken. Das war dem Verfasser von vornherein bekannt, er hat daher so ein unerreichbares Ziel auch gar nicht verfolgt, obwohl er die Romantiker gerade wegen der Theaterfremdheit ihrer Dramen scharf getadelt hatte. So erkennen wir in dieser Komödie ein Schulbeispiel dafür, daß in unfreier Zeit keine freie Kunst sich entfalten kann, vor allem nicht auf dem Gebiete der politischen Komödie. „Die politische Wochenstube" ist nur Lesedrama, stark in der Überzeugung, von unleugbarem Temperament. Sie gleicht etwa der politischen Lyrik eines Herwegh, doch überwiegt bei ihr die Reflexion noch weit mehr die Leidenschaft. Sie ist Denkwerk, nicht Dichtwerk, eine große Abrechnung mit Regierungssystem und geistigen Führern des Volkes, die alle als armselige Verführer dargestellt werden. Auch sie ist der Ausdruck jenes Rausches der Kritik, der gerade die fortschrittlichsten Geister in den vierziger Jahren umnebelte. Trotz des positiven Ausklangs in eine ideologische Hoffnung auf das mündig gewordene Volk ist

die Komödie in ihrem ganzen Verlauf rein negativ gerichtet, sie ist verurteilende Satire.

Auch Bauernfeld, der sich im Einklang mit der Stimmung seiner Wiener Gesellschaftsschicht in jenen Jahren des Vormärz einem demokratischen Radikalismus stark näherte, verfolgte in „Großjährig“ (1846), ohne allerdings aristophanische Pfade zu betreten, deutlich politische Ziele gegen das engherzige Spür- und Verbotsystem Metternichscher Regierungsweise, die den Bürger unentwegt als Minderjährigen am straffen Gängelbande der Polizei führte. Während er hier noch durchaus das Gesellschaftsmilieu seiner üblichen Lustspielproduktion beibehalten hat, schlägt er 1848 phantastischere Bahnen ein, indem er das Wiener Volksbühnentradition vertraute Tierstück zu — fast — aristophanischer Satire benutzte in der „Republik der Tiere“. Gemäß seinem skeptischen Liberalismus läßt er idealistische Schwärmer wie Radikalinski gleichermaßen verzagen, sie sind nur Schrittmacher für den Diktator Drache, der allein das Chaos überwinden kann.

Im gleichen Revolutionsjahr wurde im Burgtheater das Lustspiel „Verbot und Befehl“ von Friedrich Halm (Eligius Franz Josef Freiherr von Münch-Bellinghausen 1806—1871) aufgeführt, das in der Form eines Liebesintrigenstücks die Revolutionsstimmung der Zeit widertönt. Das geknechtete, unmündige Volk, Bürgertum wie Adel, das lebenentfremdete, im Aktenstaub vertrocknete Beamtentum, die bedrückende, herzlose Gewaltherrschaft einer aristokratischen Oligarchie, die in einem „lächerlichen Vize-Herrgottspielen“ durch harte Willkür jede freie Lebensregung erstickt: dies alles wird, in deutlichster Beziehung auf Österreich, auf venetianischem Boden vorgeführt. Der große Dialog zwischen den Liebenden Stella und Camill IV, 4 ist Rechtfertigung und Weckruf der Revolution. Die Freiheit regt sich, in der Regierung selbst erheben sich mahnende Stimmen. Venier, das Sprachrohr maßvoller liberaler Anschauung, spricht:

„Das eben ist's, das macht das Herz mir schwer,
Daß wir fürs Vaterland nicht leben dürfen,
Nur sterben, wenn es not tut, und nicht mehr!“

Und Morosini, das Haupt der morosen „Dunkelwaltenden“, Metternich selbst, muß bekennen:

„Daß rings die Völker wie Sciroccohauch
Ein Drang nach Neurung anweht und Bewegung,
Das ist's, wovor ich bange, was mich schreckt“.

Halm, der Rivale Grillparzers und der Verdränger Laubes in der Burgtheaterleitung, ein Anempfinder ohne ursprüngliches dichterisch-dramatisches Talent, hat seinem Verslustspiel durch die Unmittelbarkeit in der Wiedergabe revolutionärer Zeitstimmung und liberaler Forderung eine lebendige Frische verliehen, die auch heute noch dank

seiner geistreichen, kultivierten Wortkunst und seiner geschickten Bühnentechnik sich erhalten hat. Halm hat die politische Komödie mit dem Konversationsstück in historischem Gewande vermählt und ihr damit, wie sein Vorgänger Eugène Scribe, Bühnenwirksamkeit verschafft.

3. HISTORISCHES LUSTSPIEL.

Auf Scribe geht auch die Pflege des historischen Lustspiels zurück, das Hermann Hettner in seiner geistvollen Schrift über „Das moderne Drama“ (1852) als „ins Dramatische übersetzten Memoirenstil“ bezeichnet. „Große Wirkungen werden aus kleinen Ursachen abgeleitet, entscheidende geschichtliche Bewegungen aus Zufälligkeiten, aus Hofintriguen, aus Verliebtheiten, verletzten Eitelkeiten und ähnlichen Geringfügigkeiten. Es ist eine Art von parodierender Behandlung der geschichtlichen Vernunft und Notwendigkeit, und ein solches Lustspiel ist um so feiner, mit je bewußterer Ironie es diese parodische Seite herauskehrt“. Das historische Lustspiel erhielt aber ebenfalls einen politischen Einschlag dadurch, daß es, wie auch die politische Komödie, den nationalen Gedanken der Zeit betonte.

Die Führer der jungdeutschen Bewegung, Gutzkow und Laube, bedienten sich seiner, um im Gewand der Vergangenheit Fragen der Gegenwart zu erörtern. Zunächst versuchte sich Gutzkow (1811—1878) allerdings in einem sozialen Lustspiel der Gegenwart „Die Schule der Reichen“, worin er mit der seinem Charakter eignenden Lehrhaftigkeit dem Gedanken Ausdruck verleiht: „Arbeit ist die Schule der Reichen. Das ist das Wort, das uns alle fortan gut machen soll und glücklich“. In den Situationen und in der Bühnentechnik erinnert es an Iffland; aber er erzielte 1841 in Wien damit einen großen Erfolg, während es in Hamburg durchfiel und dadurch seine folgenschwere Bekanntschaft mit Therese von Bacheracht vermittelte.

In seinem nächsten Lustspiel „Zopf und Schwert“, das am 1. Januar 1844 in Dresden seine Uraufführung erlebte, dramatisiert er eine geschichtliche Anekdote aus den Denkwürdigkeiten der Markgräfin von Baireuth. Er führt uns an den spartanischen Hof des preußischen Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm, aber die Hofumgebung ist verbürgerlicht und der königliche Held, dessen Charakter ihm noch am besten gelungen ist, ein strenger, derber, aber guter und tüchtiger Hausvater. Seine Natur bestimmt auch die ganze Atmosphäre des Stückes, die Natürlichkeit, Solidität, Geradheit ist, ohne jede romantische Verklärung des Königtums. Ein einheitliches Dichtwerk ist das Lustspiel sicher nicht mit seinem häufigen Szenenwechsel, durch den wohl die Entwicklung der Situationen, aber nicht die der Charaktere gefördert wird; aber als einfach angelegtes Situationsstück enthält es gute Einzelheiten, wie die beiden Unterredungen mit dem englischen Gesandten und das Tabakskollegium.

Es ist auf Bühneneffekte berechnet, und darin ist Gutzkow ein gelehriger Schüler Scribes. Die gänzlich undramatische und unnötige, aber bühnenwirksame Ekhofepisode dürfte eher auf das Vorbild des Franzosen zurückzuführen sein als auf Lessings Riccautszene, wie wir ja stets gern vom Ausland nehmen, was wir zu Hause besser besitzen. Von Scribes „Oscar ou le mari qui trompe sa femme" stammt auch das Lösungsmotiv, das dann später wieder von Hackländer in seinem „Geheimen Agenten" aufgegriffen wird.

Im Jahre 1844 läßt Gutzkow sein gelungenstes Lustspiel folgen: „Das Urbild des Tartuffe". Die Vorgeschichte von Molières „Tartuffe" benutzt er, ohne historische Echtheitsansprüche, zur Darstellung der zur Unterdrückung eines Kunstwerkes angezettelten Kabalen, wobei ihm willkommene Gelegenheit zu Ausfällen gegen zeitgenössische Zensur geboten ist, ohne daß aber eine aufdringliche Tendenz störend wirkte. Der gegen seine Zeitgenossen sehr kritische Hebbel lobt mit noch heute gültigem Recht die „hohe Rundung und Geschlossenheit in Erfindung und Ausführung". Aufbau und Behandlung sind diesmal entsprechend dem Milieu, das „Zopf und Schwert" in Potsdam, das „Urbild des Tartuffe" in Versailles spielen läßt, viel feiner geraten, und dementsprechend ergibt auch die besonnen gefeilte Sprache einen viel geschliffeneren und geistvolleren Dialog. Wenn auch die Charakteristik, die in Umrißzeichnungen steckenbleibt, wieder versagt, so sind doch die Verwicklungen mit klarer Übersichtlichkeit geführt und so gehaltvoll vertieft, daß das Intrigenstück mit seiner Zeitsatire zur zeitlosen Menschensatire erhoben scheint. Diese Höhe erreicht weder das politische Intrigenspiel „Anonym" (1845) noch das Goethefestspiel „Der Königsleutnant" (1849), das eine durchaus unkünstlerische Gelegenheitsmache ist.

In „Rokoko" (1842) hatte bereits Heinrich Laube (1806—1884) die Umgebung des Sonnenkönigs und der Pompadour zur Darstellung einer Tartuffegestalt benutzt. Aber wie stets beim Intrigenspiel bewahrheitet sich auch hier Schopenhauers Wort: Alles Ende ist schwer. Zum Schlusse entscheidet nicht List, sondern ein Wettlaufen der Gegenspieler. Laube findet in deutschem Milieu seine Stärke. Sein nationales Lustspiel „Gottsched und Gellert" (1845) spielt zur Zeit von Lessings „Minna", am Ende des Siebenjährigen Kriegs, und verherrlicht den deutschen Einheitsgedanken im Gegensatz zu dem eigennützigen und beschränkten Partikularismus. Die geschickte und lebendige Führung der Intrige läßt in Gemeinschaft mit der Lauterkeit der Gesinnung und der wirkungsvollen Situationskomik die gewaltsame Auflösung gern in Kauf nehmen.

Zu diesen national gerichteten historischen Lustspielen zählt auch Gustav Freytags (1816—1895) „Die Brautfahrt oder Kunz von Rosen" (1842). Nach dem Vorbilde von Don Quijote und Sancho Pansa oder Prinz Heinz und Falstaff sind in den Hauptpersonen Maximilian und

Kunz vermenschlichte Idealität und Realität diskret kontrastiert. Das Lustspiel bewegt sich am Ende des 15. Jahrhunderts im Egmontmilieu, mit dessen tragenden Charakteren auch seine Hauptpersonen deutliche Verwandtschaftszüge aufweisen. Der lose Aufbau der historischen Liebeswerbung Maximilians geschieht in den einzelnen Szenen wirkungsvoll, ohne aber künstlerische Einheit des Ganzen zu erreichen. Auch hier begegnen wir, wie bei Gutzkow, einer jener im 19. Jahrhundert beliebten undramatischen, aber an sich reiz- und humorvollen Episodenszenen: der Montrepasepisode. Doch die Frische der shakespearisierenden Sprache, die bühnentechnisch geschickten Situationen und der von ursprünglichem deutschen Nationalgefühl beseelte, stimmungsvolle Gehalt berechtigt das Urteil Droeschers (Gustav Freytag in seinen Lustspielen, 1919): „In der Freudigkeit, Innigkeit, man könnte fast sagen: Jungfräulichkeit der Produktion, liegt ihr Reiz".

Der Stoff ist in der deutschen Literatur vielfach behandelt worden, seit Arnim in den „Kronenwächtern" Kunz von Rosen episodisch einführte. In der Reihe dramatisierter Bearbeitungen, die von Deinhardsteins „Erzherzog Maximilians Brautzug" (1832) bis zur Gegenwart führt, ist auch Bauernfelds „Landfrieden" (1870) zu nennen, der aber ein schwächliches Alterswerk ist, obwohl man ihn an die Seite von Richard Wagners „Meistersingern" hat stellen wollen.

Bauernfeld hat hiermit, wie in ernsteren Schauspielen, der historischen Muse, die in jenen Jahrzehnten die deutsche Bühne belebte, seinen Tribut entrichtet. Auch er bezeugt, wie die historische Dramatik den Niedergang dramatischer Kunst überhaupt befördert. Die historischen Lustspiele bleiben am Anekdotischen haften und, indem sie den Masseninstinkten entgegenkommen, wissen sie durch das Interesse am Stofflichen die Mängel künstlerischer Form zu vertuschen, um so mehr als der geschichtliche Stoff stets Gelegenheit gibt, teils überzeugte, teils erheuchelte nationalpatriotische Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Was man in der Gegenwart an ideellem Schwung vermißte — bedeuten doch jene Jahrzehnte von den vierziger Jahren an eine Zeit pessimistisch gestimmter Weltanschauung, die seit den fünfziger Jahren den abgelebten Idealismus endgültig durch den naturwissenschaftlich begründeten Materialismus abgelöst hat —, fand man in der Schönfärbung historischer Vergangenheit, und man erkannte es dort um so leichter, als nach dem bereits beobachteten Rezept der Jungdeutschen die geschichtliche Welt im Geiste der Gegenwart verbürgerlicht wurde.

Ein überzeugter Liberaler wie Rudolf Gottschall fand dafür wenigstens einen passenden Stoff in der inneren Geschichte des damals als Ideal freiheitlicher Regierungsform gepriesenen Englands. Sein geistreiches Lustspiel „Pitt und Fox" (1854) gibt eine Kritik des englischen Parlamentarismus, wobei die konträren Haupt-

charaktere die komischen Situationen herbeiführen. Der Verfasser bezeichnet selbst als sein Ziel, „Interessen des öffentlichen Lebens dem Humor der Bühne zugänglich zu machen". Ihm gegenüber scheint Hermann Hersch in seiner „Anna-Lise" (1859) noch unzeitgemäß einen aufgeklärten Despotismus zu preisen, wenn es ihm überhaupt um mehr als Theaterwirkung zu tun ist. Diese aber hat er erreicht in seinem Lustspiel, das durchaus auf den „resoluten" Ton des Dessauers eingestellt ist. Das Thema der Überbrückung sozialer Klassen- und Standesunterschiede durch eine Heirat ist der Zeitanschauung geläufig, es wird auch bei Bauernfeld in „Aus der Gesellschaft" (1867) im fortschrittlichen Geiste behandelt. Doch Hersch kommt es weit weniger auf Gesellschaftskritik an als auf die durch die krassen Kontraste zu erzielende Wirkung, die er durch die klug berechnete Mischung von Komik und Sentimentalität auch vollauf erreicht. In der Theatermache steht „Anna-Lise" daher entschieden über dem Durchschnitt geistloser und sentimentaler historischer Lustspiele und überragt auch noch ihre schwächliche Fortsetzung in Karl Niemanns „Wie die Alten sungen" (1895). Die Bühnenwirkung solcher historischen Lustspiele beruhte nicht so sehr auf ihrem künstlerischen Eigenwert als auf Assoziationselementen, seien es solche volkstümlich-nationaler Art, wie Martin Schleichs witziges Kulturbild „Bürger und Junker" (1855), oder aber solche romantischer Schwärmerei, wie sie Wilhelm Jordan in formaler Kunstfertigkeit durch seine Verslustspiele zu erwecken wußte: „Die Liebesleugner" (1855), „Tausch enttäuscht" (1856), „Durchs Ohr" (1870).

Gegenüber der Verflachung der historischen Dramatik und ihrer Auflösung aller dichterischen Form, was etwa durch die Tatsache beleuchtet wird, daß Hippolyt Schaufferts derbkomische Posse „Schach dem König" 1869 in der Lustspielkonkurrenz des Wiener Hoftheaters preisgekrönt werden konnte, stehen die gesellschaftskritischen Konversationsstücke Bauernfelds auf weit höherem künstlerischen Niveau. In reifer Erkenntnis kehrt er nach den politischen Stürmen der achtundvierziger Jahre zu ihnen zurück.

4. GESELLSCHAFTS-KRITISCHES KONVERSATIONSSTÜCK.

In Bauernfelds Lustspiel „Der kategorische Imperativ", das 1850 in dem Preisausschreiben des Burgtheaterleiters Laube von 103 Konkurrenten gekrönt wurde, bildet der Wiener Kongreß ein Milieu, das noch stark politisch-historisch gefärbt ist. Aber das Problem ist ein soziales, gesellschaftliches, trotz aller politischen Färbung. Ein baronisierter Hofbankier, in dem sofort der Frankfurter Rothschild erkannt wurde, offenbart sich als ebenbürtige Großmacht der Kongreßteilnehmer. Seine Finanzmacht möchte er koppeln mit der alten Aristokratie durch

die eheliche Verbindung mit der Gräfin Flora. Doch mag sein Geld auch Weltgeschichte machen, Herzensgeschichte wird — wenigstens in dem galanten Wien, dessen Losung: „Freut Euch des Lebens" heißt — nur durch Liebe gemacht, und diese wendet sich in etwas allzu sentimentalem Bühnenkontrast dem zum Krüppel geschossenen preußischen Oberst zu, der selbst seine Ähnlichkeit mit Tellheim ausspricht. Mit dieser Verbindung treibt das Herz gegenüber der internationalen Kongreßpolitik die allen Patrioten wünschenswerte großdeutsche Einheitspolitik. Gräfin Flora ist das Idealbild der Wiener Salons: geistreich, witzig, schlagfertig, übermütig, politisierend und dennoch voll warmen Gefühls, bei aller feschen Kaprizität doch ernst und wahr, ist sie jener wohlbekannte Typus der Salondame Wiener Geblüts, wie sie seit Bauernfeld die Wiener Gesellschaftsstücke bis zur jüngsten Gegenwart eines Felix Salten, Hermann Bahr, Hugo von Hoffmannsthal belebt. Wie sehr aber auch im historischen Milieu des Wiener Kongresses der Geist der nachachtundvierziger Jahre zu uns spricht, erhellt an der Figur des Lothar, des radikalen, ungestümen Burschenschafters und feurigen Kantianers. Er ist dem Dichter Humorgestalt, wie es zur Zeit der Romantik nur dem amoralischen Kotzebue möglich gewesen wäre, und bringt durch den Kontrast die Ansicht des Verfassers und damit die der Zeit am deutlichsten zum Ausdruck. Seine Lehre: „Leben heißt lernen" kehrt das Ergebnis des Stückes um in: Lernen heißt leben. Die Metaphysik ist in Mißkredit gekommen. Die heutige Zeit handelt nach dem Grundsatze des Finanzbarons: Verdienen und wieder verdienen. Es ist die Zeit, die nach Gervinus Schwärmen und Dichten durch die Tat ersetzt. Noch ist es Übergang, der Baron trägt noch die Züge seiner niederen Abkunft, es haftet ihm noch ein leichter Hauch des Parvenütums an, aber er ist stolz auf seinen Aufstieg aus eigener Kraft, er ist ein ernster, tüchtiger Charakter, eben von jener Prägung, die die Zeit braucht. Sein Wahlspruch lautet: „Ich bin gern praktisch". Wie Napoleon der Mann der Vergangenheit, so ist der Baron der Mann der Zukunft. Mit allem Nachdruck wird das Recht der Wirklichkeit verfochten, finanzielle Spekulation gilt mehr als philosophische, und selbst der reinblütige Idealist Lothar findet sein Glück nur in der Diesseitswirklichkeit. Wir vernehmen auf diese Weise aus dem graziösen Lustspiel, das George Altmann neuerdings geschickt für die Bühne eingerichtet hat, bereits die Töne des historischen Materialismus mit seinem Primat ökonomischer Verhältnisse.

Damit hat Bauernfeld wieder den Weg vom historisch-politischen Lustspiele zum gesellschaftskritischen Konversationsstück gefunden, dessen Höhepunkt im Rahmen seines Schaffens das geistreiche, im Dialog noch heute lebendige, bühnentechnisch überaus wirkungsvolle — eine auch hier vorhandene Episodenszene ist klug mit dem Ganzen verknüpft — und doch mit zartester Hand aufgebaute Cha-

raktergemälde „Krisen" (1852) bildet. So eine elegante, leichtflüssige Sprachbehandlung war nur in der verfeinerten Gesellschaftsatmosphäre der alten Kulturstadt Wien möglich. In dieser getreuen Spiegelung bewährt sich Bauernfeld als Realist.

Immer mehr fallen auch die Schranken, die den Blick auf die bestimmte Gesellschaftsschicht gebannt hielten. Je gründlicher das Jahr 1848 mit dem erschütterten Glauben an die Kraft des Idealismus aufgeräumt hatte, je gründlicher das Reich der Träume versagt hatte, um so williger verläßt man nun des Herzens heilig stille Räume, um sich in des Lebens Drang hineinzustürzen. Daher in Roman wie Dramatik das starke Interesse, das Volk an seinen Arbeitsstätten zu belauschen. Auch das Lustspiel spiegelt diese Bewegung. Ein Beispiel ist Karl Töpfers „Rosenmüller und Finke" (1850), worin in komischer Behandlung des Romeo-und-Julie-Themas zwei Väter als feindliche Brüder dargestellt werden. Diese Feindschaft ist berufsständisch, der eine ist Offizier, der andere Kaufmann. Beide haben Söhne, von denen jeder ohne Wissen und gegen den Willen seines Vaters den Stand des Onkels ergreift. Der Witz besteht natürlich in dem kontrastierenden Parallelismus. Der Fortschritt der Zeitanschauung offenbart sich darin, daß jedem Stand seine Berechtigung und seine Ehre zuerkannt werden, woraus der künstlerische Fortschritt sich ergibt, daß nicht mehr nach altem Brauch mit Weiß und Schwarz gemalt wird, sondern die diskreten Charaktere als gleichberechtigt sowohl mit Licht wie Schatten getönt werden. Weiter ergibt sich als Folge des impressionistisch-realistischen Stilwillens, daß auch die Sprechweise durchaus berufsständisch behandelt ist gemäß der Beobachtung, daß jeder Stand seine eigene Sprache hat. In diesem Sinne, und nicht nur als Mittel der Komik, ist auch der Judenjargon des Gläubigers zu werten, obwohl hier die Tradition stark mitgesprochen hat, denn seit Anfang des 19. Jahrhunderts ist die im Humanitätszeitalter in die Dichtung eingeführte Figur des sympathischen Juden immer mehr parodistisch ausgewertet worden unter Ausnutzung des Idioms wie des typischen jüdischen Wortwitzes.

5. „DIE JOURNALISTEN".

Diese realistische Kunst wurde gefördert durch das Beispiel zeitgenössischer englischer Dichtung, vor allem des Romans. Die große Begabung von Dickens, durch charakteristische Kleinmalerei komische Typen in blutvoller Menschlichkeit zu verlebendigen, in denen die widerspruchsvolle Komplexität menschlicher Charaktere durchaus gewahrt, aber die Widersprüche durch den Humor der Gestaltung versöhnt wurden, lockte zur Nachahmung. Einzelne Kunstmittel, wie die Gesprächsmimen, waren bereits durch den langgeübten Brauch stehender Redensarten vorbereitet. Jetzt aber suchte und fand man in dieser humorvollen Wahrheitsschilderung die Gesundung von der pessimisti-

schen Skepsis, die sich der denkenden und fühlenden Deutschen bemächtigt hatte infolge der durch die Ereignisse der vierziger Jahre begreiflichen Verzweiflung an der Vernunft der Geschichte. Realistische Erfahrung sollte die bankerotte idealistische Spekulation ersetzen. Und dafür war Dickens ein willkommenes Vorbild. Gustav Freytag gestand dies für seine Person ausdrücklich. Die reife Frucht dieses Genesungsprozesses waren „Die Journalisten" — gleich eine der ersten Zeilen nennt den Lieblingsdichter Boz —, die am 8. Dezember 1852 in Breslau ihre Uraufführung erlebten.

Freytag hatte hier einen Berufsstand als Objekt ausgewählt, den er aus eigener Erfahrung genau kannte, und der seit der jungdeutschen Bewegung im Gleichschritt mit den politischen Ereignissen immer mehr in den Vordergrund öffentlichen Interesses gerückt war. Bauernfelds „Literarischer Salon" (1836), eine Satire gegen die journalistische Tätigkeit Bäuerles (=Dr. Wendemann) und des berüchtigten Saphir (=Morgenroth), ist nicht sein einziger Vorgänger, und andrerseits hat er bis in die Gegenwart — Knut Hamsun „Vor des Reiches Pforten", Schnitzler „Fink und Fliederbusch" — Nachfolger gefunden.

Auch technisch bot der Verfasser der „Technik des Dramas" nichts Neues. Die Charakteristik bedient sich vielfach der bequemen direkten Schilderungsmittel; des technisch unbeholfenen Beiseitesprechens kann Freytag ebensowenig wie Bauernfeld entraten; einige Reden sind viel zu lang für einen flüssigen Dialog; selbst die Handlungsführung weist Schwächen auf, wie den lahmen Schluß des ersten Aktes. Auch Freytag macht Gebrauch von der großen Episodenszene, die, wie bereits mehrfach beobachtet wurde, zum Gemeingut der Lustspielliteratur der Jahre 1830—1885 geworden war, aber er hat sie, die humorvolle Piepenbrinkepisode, glänzend ins Handlungsgewebe eingeflochten. In Einzelheiten, wie den beiden Frauengestalten oder dem Programm der Ressource, glauben wir Anklänge an Bauernfelds „Kategorischen Imperativ" zu finden; die traditionelle Judenfigur, die in Schmock einen der köstlichsten Vertreter gefunden hat, geht auf eine in Freytags Erinnerungen aufgezeichnete Anekdote zurück.

Und trotz aller Schwächen, alles Überkommenen und Übernommenen ist das Lustspiel von einer Selbständigkeit und Frische, daß es auch heute noch zu unseren erfolgreichsten Bühnenwerken zählt, und mit Recht, wenn wir auch die dichterische Wertung, die es zu einem unserer besten Lustspiele überhaupt stempeln wollte, nicht anerkennen. Die Wirkung des Lustspiels beruht in der aufrechten, kernhaften Gesinnung des Dichters, der hier wirklich nach Schillers Rezept durch sein Subjekt das Objekt in der ästhetischen Höhe hält, und in der lebendigen Kraft, mit der er die verschiedenen Charaktere und Typen gegeneinander abtönt und sie doch alle von höherer Humorwarte aus ihr Licht empfangen läßt. Gewiß ist Oldendorf ein etwas allzu steifer Tellheim, Ida eine allzu tatenlose rührende

Haustochter, aber auch das an sich Unzulängliche wird belebt durch die starke, klare, lichte Persönlichkeit, die in dem Verfasser hinter dem Ganzen steht. Trotz aller Traditionsgebundenheit scheint es mir hier berechtigt zu sein, mit einer Beugung der Begriffe, von Urerlebnis, im Gegensatz zu Bildungserlebnis, zu reden, aus dem das Lustspiel geboren ist.

Vor unseren Augen zieht eine ganze Reihe von Genrebildern vorbei, die alle den Stempel realistischer Formung tragen. Freytag verschmäht alle extreme Schilderung und sucht den Wahrheitseindruck vor allem durch die Mischung der Töne und ihre Dämpfung zu erzielen. Selbst der Idealtypus des Journalisten, der gewandte, liebenswürdige Konrad Bolz, wirkt nicht etwa durch eine zu stark unterstrichene Idealisierung schal, sondern bewahrt sich von Anfang bis zum Schluß unsere Sympathie, da Ansätze zur Sentimentalität immer wieder sofort durch karikierende Selbstpersiflage unterbrochen werden. Es zeigt sich weniger ein ursprüngliches Dichtertum darin als ein geschmackvoller Kulturmensch, der genau die Bühnenbedürfnisse kennt. Dadurch gibt uns das Lustspiel vielleicht kein Wahrheitssein, aber, was für den Theatererfolg durchaus genügend ist, Wahrheitsschein. Wir erhalten einen Einblick in das Wahlgetriebe einer typischen Kleinstadt und erkennen, zu welcher Bedeutung die Presse im öffentlichen Leben bereits gekommen ist. Natürlich steht Freytag durchaus auf der fortschrittlichen liberalen Seite, aber es berührt überaus wohltuend, wie sympathisch er den politischen Gegner im Obersten zeichnet. Zugleich ist der Oberst ein gutes Beispiel dafür, wie Freytag traditionelle Typen — den Offizier sowohl wie den Vater — verbürgerlicht und vermenschlicht.

Im tiefsten Grund holt sich das Lustspiel seine erquickende Frische aus der neuen Zeitanschauung. Der Ruf zur Arbeit ertönt. Wohl hören wir noch stark resignierende Töne, aber wir fühlen doch, die Zeit pessimistischer Verzagtheit, fruchtloser Skepsis, quietistischer Tatenlosigkeit ist vorüber. Noch seufzt die tatenfreudige Adelheid über den „sehr tugendhaften und außerordentlich vernünftigen" Oldendorf: „Etwas zu erobern, die Welt, das Glück, oder gar eine Frau, dazu ist er doch nicht gemacht". Und selbst angesichts Bolz' kommt sie zu dem Schluß: „Auch er ist resigniert, sie sind alle krank, diese Männer. Sie haben keine Courage! Aus lauter Gelehrsamkeit und Nachdenken über sich selbst haben sie das Vertrauen zu sich selbst verloren". Aber Adelheid selbst, Bolz, das ganze Stück überzeugen uns: die Jugend siegt, Wollen und Handeln werden an die Stelle von Denken und Dichten treten. Wenn wir noch in Bauernfelds gleichzeitigen „Krisen" die leisen Töne eines verwienerten Byronismus hören, so spricht hier in Freytags „Journalisten" eine neue Zeit laut und deutlich zu uns. Preußen hat die Führung übernommen. Und dieses aktivistische Programm, dieses Bekenntnis zum

Mut, sich in die Welt zu wagen, verleiht dem Stück ebensosehr seinen kulturgeschichtlichen Wert wie auch seine heute noch herzerfreuende Frische.

Wie abgeblaßt wirken dagegen Adolf Wilbrandts (1837—1911) „Maler", die um zwei Jahrzehnte jünger sind und oft als beste Fortsetzung der „Journalisten" bezeichnet werden. Sicher versucht auch Wilbrandt hier die Diderotsche Theorie vom Ständischen im Lustspiele zu befolgen. Durch seinen langjährigen Aufenthalt in München war dem Rostocker dessen Künstlermilieu vertraut, und nun gibt er uns eine realistische Schilderung Münchener Künstlerromantik, deren Bedeutung einmal im Genrehaften der Künstlertypen, dann in der eingehenden Charakteristik der resoluten, liebenswürdigen Else liegt. Doch gute Einfälle entschädigen nicht für den Mangel an starker Persönlichkeit und echtem Dichterblut.

6. SCHWANKPRODUKTION.

Neben diesem Unterhaltungslustspiel höherer Art ging in dem ganzen Zeitraum ein solches niederer Art her, das wir am besten mit Schwank bezeichnen. Eine feste Grenzbestimmung zwischen beiden Komödienarten ist ebensowenig festzusetzen wie eine zeitliche Abgrenzung nach rückwärts und vorwärts, denn es gab von jeher und wird immer Possen und Schwänke im Bereiche der Lustspielliteratur geben. Am ehesten traf noch Hermann Schlag („Das Drama") die Wesensbestimmung des Schwanks, die auch Ernst Martin in seiner Übersicht über die Schwankliteratur abdruckt: „Der Schwank ist der Typus des Leichthumoristischen; in ihm triumphiert das Ulkige und Töricht-Harmlose, wie etwa in den Bürgern des Shakespeareschen „Sommernachtstraums"; der Schwank gehört Menschen, die sich und der Welt ihren Lauf lassen und in der Masse des Lebens harmlos mitschwimmen".

Der Schwank ist der moderne Nachfahr des antiken Mimus. Er wird daher um so eher seine Pflege finden, wenn der Stilwillen der Kunst realistisch gerichtet ist, denn sein eigentliches Feld sind die komischen Zufälle des Wirklichkeitslebens. Er treibt sein Spiel mit Dingen und nicht, wie das humorgestaltete Lustspiel, mit Ideen. Er wurzelt im Diesseits und kennt nichts Jenseitiges. Er kennt kein Schicksal, das die Diesseitsbegebenheiten vom Jenseits aus bestimmt und dadurch einen idealen Nexus schafft. Sein Schicksal ist diesseitig, ihn regiert der Zufall. Der Zufall schafft irgendwelche Voraussetzungen, die das Geschehen innerhalb des Schwanks bestimmen. Sein pragmatischer Nexus ist daher nur ein scheinbarer, ad hoc erfundener. Gerade durch die Aufhebung der Weltgesetze wird die Eigenwilligkeit des Schwanks bewirkt, der er seine beste Komik verdankt. Es ist als ob Naturgesetze wie Schwerkraft plötzlich aufgehoben seien und nun alle Dinge toll durcheinanderwirbelten. In-

dem der Schwankdichter die zermürbenden Kleinigkeiten des Lebens unerwartet zu den entscheidenden Größen macht, merken wir, welchen tollen Unfug sie anrichten, sobald wir ihnen zu große Bedeutung beimessen. Und darin besteht die Schwankkatharsis, wobei aber ausdrücklich betont sei: wenn einer dramatischen Gattung alle Lehrhaftigkeit absolut fremd ist, so ist es der Schwank.

Sein einziges Ziel ist Lachen, und da schon der ernste Kant Lachen für gesund erklärt, so mag der Schwank vielleicht die gesündeste dramatische Gattung darstellen. Vielleicht gerade deshalb, weil trotz aller tiefgründigen Gegenerklärungen Schadenfreude doch ein wirksames Agens — wenn auch nicht das einzige — des Lachens ist, und diese Schadenfreude, in ihrer harmlosesten Form, weiß der Schwank zu wecken. Denn, um Harlans witziger Unterscheidung in seiner „Schule des Lustspiels" zu folgen, der Schwank gehört der Gattung der blamierenden Lustspiele an, die Lust über Schwäche erregen. Sicher ist das Lustspiel nicht dazu da, sich mit den Bagatellen des Lebens zu beschäftigen, aber wohl der Schwank. Er appelliert an die groben Triebkräfte des Komischen und ist gerade dadurch seiner Massenwirkung sicher. Kalauer und Situationskomik sind seine Hauptelemente.

Der Vater des modernen Schwanks ist der vielgewandte und unbedenkliche Kotzebue. Sein fruchtbarer Nachfolger in der Herrschaft über die Bühne unserer Epoche ist Roderich Benedix (1811—1873). Seine überaus reiche Produktion setzt eigentlich erst ein seit dem Erfolg, den sein „Bemoostes Haupt oder der lange Israel" (1839) erzielte. Schon hier zeigt er seine Stärke und Schwäche. Er ist ein behäbiger Kleinbürger von gutmütigem, moralisch einwandfreiem Charakter mit einem etwas leicht entzündbaren Herzen. Ein Dichter ist er nicht, aber ein gründlicher Kenner der Bühnenwirkung und der Mittel, sie zu erzielen. Derbe Komik, gemildert durch einen Zuguß von Sentimentalität, wird in Ifflandsche Umgebung versetzt, denn der ausgesprochene Gegner von Shakespeares Lustspielkunst, der „Die Shakespearomanie. Zur Abwehr" schrieb, bewundert als Vorbilder Schröder und Iffland. Es ist klar, daß der brave Spießer um so mehr versagen muß, je mehr er sich hohe dichterische Ziele steckt, je mehr er Lustspiele schreiben will.

Wo er dagegen in seiner eigenen Kleinwelt bleibt, wo er nur als erfahrener Theaterkenner Schwänke schreibt, da ergötzt noch heute seine leichte Erfindungsgabe und sein an Scribe geschultes Talent, die Intrige zu komisch wirksamen Situationen zu führen, trotz des Dialogs, dessen Nüchternheit, namentlich im Vergleich mit Bauernfeld, an Unbeholfenheit grenzt. Charaktere kann und will er nicht gestalten. Statt Individualitäten gibt er Karikaturen, statt Menschen Rollentypen für die feststehenden Schauspielfächer: jugendlicher Held und Liebhaber, Bonvivant, polternder Alter, jugendliche Naive, sentimentale Liebhaberin, schrullige alte Jungfer, die in zahlreichen Wieder-

holungen mit leichten Abschattungen die Bühne bevölkern. Noch heute bilden sie beliebte Typen, wie die Schwiegermutter aus seinem „Störenfried“ (1861), die jeder Schwankschreiber auf der Bühne hin- und herbewegt. Als gewiegter Theaterpraktiker bedient er sich natürlich auch des Gegensatzes sozialer Stände, wie es bereits Nestroy getan hat, indem er in „Oben wie Unten“ (1854) Herrschaft und Dienstboten einander gegenüberstellt in zwei aufeinanderfolgenden Bildern. Überall sind die Mittel der Handlungsführung die gleichen: Mißverständnisse, Briefe, Verkleidungen — Hosenrollen sind im Schwank stets wirkungsvoll —, Verwechslungen und zum Schlusse dann die Enthüllung und Aufklärung, wodurch endlich die ersehnte Verlobung ermöglicht wird. Damit führt er trotz aller anscheinenden Hindernisse, die im Publikum niemand für ernst nimmt, seine spießbürgerliche Glücksmoral zum Ziel.

Es ist bezeichnend für den Durchschnittsgeschmack seiner Zeit, daß er mit der seelenverwandten Charlotte Birch-Pfeiffer zu den beliebtesten und meist gespielten Bühnenautoren gehörte und damit Gutzkows bissiges Wort bestätigte: „Sie müssen ja Glück haben mit Ihren Stücken, denn fast alle fangen sie mit einer Hotelszene an, mit: Kellner, eine Flasche Wein! Wenn der Deutsche das hört, so ist er gleich gewonnen“. Daß das Hotel, als Sammelplatz verschiedenartigster Menschen: Gäste, Wirt, Bedienung, die besten Schwankmöglichkeiten ergibt, erlebten wir in den letzten Jahrzehnten wieder mit Blumenthal und Kadelburgs „Im weißen Rössl“ (1898), dessen Berliner Glühstrumpffabrikant Wilhelm Giesecke immer wieder versichert: „Det Jeschäft is richtig“.

Aus der Masse von Benedix' gleichwertigen und gleichstrebigen Zeitgenossen sei nur Gustav Räder (1810—1868), der Dresdener Schauspieler und Possendichter, hervorgehoben, weil er in „Robert und Bertram“ (1850) uns eine überaus lustige Gaunerkomödie bescherte, die uns auch heute noch erfreut. Sie ist weiter nichts als eine Reihe selbständiger Gaunerstreiche ohne jeden Versuch einer durchlaufenden Handlung. Eine Menge komischer Situationen, deren Wirkung namentlich in der ersten Abteilung durch die geschickte vierteilige Bühnentechnik ganz originell ist, ist mit Gesangseinlagen durchsetzt, die, wie in der Berliner Lokalposse, stellenweise ganz selbständige Couplets sind. Weiter bezeugt die Abstammung von der Lokalposse, daß ebensowenig zeitgemäße national- und sozialpolitische Anspielungen wie der jüdische Typ fehlen, wie auch die Technik des ersten Aktes an Kalischs „Einer von unsere Leut“ erinnert; nur fehlt der Dialekt, der aber bei Aufführungen von jeher trotzdem ausgiebig verwandt wird — und mit Recht, da gerade Sächsisch sich besonders gut zu komischer Wirkung eignet.

Gegen Ende unserer Epoche ist eine Entwicklung der Schwanktechnik über Benedix hinaus zu beobachten dadurch, daß die Schwank-

dichter ehrlich und bewußt von aller Sentimentalität absehen, die früher ihr Werk zum Lustspiel erheben sollte, und nur auf drastische Situations- und Wortkomik ausgehen. Das Rezept ist meistens dies, daß ein notgedrungener Schritt abseits vom Weg der Tugend, Sitte oder Konvention einen Rattenkönig von komischen Verwicklungen nach sich zieht. Darauf beruht Rudolf Kneisels (1832—1899) „Der liebe Onkel" und C. Lauffs (1858—1900) „Ein toller Einfall". Den Höhepunkt zwerchfellerschütternder Komik haben die Brüder Franz und Paul v. Schönthan erreicht mit dem „Raub der Sabinerinnen" (1878), worin der unverwüstliche Schmierendirektor Striese die behauptete Komik des sächsischen Dialekts erweist, und Gustav v. Moser mit dem „Bibliothekar" (1878).

Moser hat aus eigener Kenntnis des Milieus die Schwanktypen um den Offizier vermehrt und damit der Überspannung militärischen Selbstbewußtseins einen kathartischen Abfluß gewährt in dem „Veilchenfresser" (1876) und gemeinsam mit Franz v. Schönthan — das Kompaniegeschäft ist bezeichnend für die Schwankfabrikation — in „Krieg im Frieden" (1879). Ernst Martin schreibt über die beliebten Militärschwänke: „Auch hier werden die Figuren bald stereotyp: der brummige, aber gerechte General, der grandige, nicht sehr gescheite Oberst, mit der im wahren Sinne des Worts das Regiment führenden Frau Oberstin, die charmanten, immer ebenso edlen wie bedürftigen Offiziere, denen alle Herzen zufliegen; die für das bunte Tuch schwärmenden Mägdelein, die dem Leutnantsschwiegersohn erst abholden, dann aber bekehrten und schließlich die Schulden zahlenden bürgerlichen Väter; die das Militär vom Feldwebel abwärts liebenden Köchinnen und endlich die schimpfenden Unterofffziere und die drolligen Burschen. Die letzteren mußten gewöhnlich aus Ostpreußen oder Polen stammen, anders tat man es nicht mehr, von wegen der größeren Originalität. Die Handlung spielt im Kasino, auf der Leutnantsbude, im Mannschaftszimmer, auf dem Kasernenhof. Stofflich sind alle diese Schwänke wenig originell, sie gleichen sich fast immer sehr".

Solange Schwänke, ohne dichterische Prätension, als Theaterware ihr einziges Ziel in der Erweckung harmlosen Lachens sehen, kann nur ein Pedant gegen sie zetern. Dichtungen sind es nicht, und wir haben den Begriff Literatur weitgespannt, wenn wir hier ihre Merkmale streiften. Ihre Aufführungszahlen in unseren Theatern sind aber sehr bezeichnend und oft ein sehr unerfreuliches Zeichen für die Höhe unseres allgemeinen Kultur- und Kunstniveaus, insbesondere, wenn sie nach der in diesem Kapitel betrachteten Zeitepoche immer stärker durch den Import von Auslandsware bestimmt werden. Wenn die unsterbliche „Charleys Tante" von Brandon Thomas mit ihrer typisch angelsächsischen burlesken Situationskomik Heimatrecht auf unserer Schwankbühne erwirbt, so ist dagegen wenig einzuwenden.

Schlimmer ist es, wenn seit der Jahrhundertwende die französische Schlafzimmer- und Unterhosendramatik sich bei uns breit macht und deutsche Nachahmungen hervorruft, die ohne die romanische Eleganz in Dialog und Szenenführung gepfefferte Pikanterie und witzige Zweideutigkeit in platte Lüsternheit und eindeutige Gemeinheit verkehrt.

III. HEBBEL, RICHARD WAGNER, ANZENGRUBER.

1. FRIEDRICH HEBBEL.

a) Theorie.

In der Zeit, da ein Benedix Erfolg über Erfolg einheimste, zog sich ein Grillparzer, verbittert über seine Mißerfolge, vom Theater zurück, rang auch ein Hebbel unablässig mit der Abneigung, der er überall begegnete, so daß er tatsächlich Grillparzers Entschluß sehr nahestand. Wie Grillparzer war auch Hebbel eine zu bedeutende Persönlichkeit, um in der Tradition aufzugehen. Seine eigenwillige Prägung ist, wie in seinen Tragödien, auch in seinen Lustspielen sichtbar.

Hebbels Urerlebnis ist die Disharmonie von Individuum wie Universum. Daraus ist sein — unsystematischer — metaphysischer Dogmatismus zu verstehen, der als Frucht der dreißiger Jahre ihn immer wieder mit den philosophischen Gedankenbauten seiner Zeit in Verbindung setzt und der all sein Schaffen bestimmt. Diese im Einzelnen wie im All vorhandene Disharmonie ist der Zwiespalt von Allgemeinem und Besonderem. Je nachdem jenes oder dieses den Blickpunkt künstlerisch-dramatischer Gestaltung beherrscht, grenzt Hebbel die Bereiche von Tragödie und Komödie gegeneinander ab. Da aber beides — wenn auch unvereinbare — Elemente des Ganzen sind, so sind „Komödie und Tragödie im Grunde nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee". Und nun fährt er in Ablehnung zeitgenössischer Dramatik fort: „Warum aber haben wir Neuren keine Komödie im Sinne der Alten? Weil sich uns're Tragödie schon so weit in's Individuelle zurückgezogen, daß dies Letztere, welches eigentlicher Stoff der Komödie seyn sollte, für sie nicht mehr da ist" (Tagebuch II, Nr. 2393). Wenn tragisches Leid aus dem erschütternden Erlebnis folgen soll, daß, in Übereinstimmung mit Hegels geschichtsphilosophischem Begriff von der List der Vernunft, die übergeordnete Macht des Weltwillens alles Eigenstreben vernichtet, sollen wir in der Komödie erleben, wie jeder einzelne sich für souverän hält; das Individuum weiß nicht, daß es nur ein Teil des Ganzen ist, es ahnt nicht die Wahrheit dessen, was Hebbel metaphorisch ausdrückt: „Jede echte komische Figur muß dem Buckligten gleichen, der in sich selbst verliebt ist". Dies bedeutet aber, daß die komischen

Figuren nicht ihre Komik erkennen, sondern „daß für die dargestellten Personen alles bitterster Ernst ist, was sich für den Zuschauer, der von außen in die künstliche Welt hineinblickt, in Schein auflöst". Vom Standpunkt der Komödienpersonen ist daher nie eine versöhnende Harmonie zu erwarten, sie ersteht nur in dem Zuschauer; dieser ordnet das auf der Bühne geschaute individuelle Kleinleben seinem Gesamtweltgefühl ein und erlebt daher in sich den Humor als empfundenen Dualismus zwischen den kleinen und eitlen Sonderwünschen und den überindividuellen Zielen.

In Übereinstimmung damit legt Hebbel in dem Hans-Sachs-Goetheschen Prolog zu seinem Lustspiel „Der Diamant" (1841) die Aufgabe des Lustspieldichters dar; er

„Will Menschen, die wie Fackeln brennen,
Und ohne daß sie's selbst erkennen,
Wie ein erleuchtet Alphabet
Dem sind, der die Natur versteht,
Und dämmernd über den Gestalten
Will ich ein wunderbares Walten,
Drin, wenn auch ganz von fern, der Geist,
Der alle Welten lenkt, sich weis't".

Auf diese Weise entfaltet sich „die höchste Harmonie in den verzerrtesten Gestalten, die Gottesschrift im Wurm". Und diese Entfaltung wird bewirkt durch den Zufall, nicht wie in der Tragödie durch das Schicksal. Denn das Schicksal kann sich nur offenbaren bei Menschen, die sich ihres Zusammenhangs mit dem Weltgeschehen bewußt sind. In demjenigen aber, der so verstockt ist, daß er nicht mehr Ziel göttlicher Emanation ist — „wenn der Mensch so sehr verstockt, daß er den Funken nicht mehr lockt" —, kann doch der Zufallsblitz noch schlagen und durch seine plötzliche Erhellung ihn in seiner Nichtigkeit offenbaren. Also auch hier wieder wird die ideelle Gleichheit von Tragödie und Komödie betont: „Immer ist es der Mensch in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten, mag man diese nun fassen wie man will, der dem Drama in beiden Gestalten die Aufgabe stellt, und der ganze Unterschied liegt in der Art der Lösung".

b) Lustspielproduktion.

aa) „Der Diamant".

Das Lustspiel, in dem diese Theorie betätigt werden soll, ist „Der Diamant" (vollendet 1841, gedruckt 1843 und abermals 1847). Seine Aufgabe hat also nichts mit dem die Bühne seiner Zeit beherrschenden Unterhaltungslustspiel höherer oder niederer Art zu tun. Ausdrücklich weist Hebbel im Prolog die Aftermuse zurück, die jenes Unterhaltungslustspiel umschreibt:

„Was ist ein Lustspiel nun? Ein Spiegel
Der Zeit, ein abgeriss'nes Siegel
Des Lebens, das, geschickt gelös't,
Das Tiefstversteckte fein entblößt.
Man will nicht des Kometenschwenkers
Geheimnis und des Sternenlenkers,
Man will erfahren, was der Staat,
Die Kirche auch, in petto hat.

Mit einem Wort: die Gegenwart
Ist, wie Narciß, in sich vernarrt,
Sie will ihr Bildnis, zart umrissen,
Dem lieben Sohn erhalten wissen,
Sie hat sich ihr Portrait bestellt,
Und Du, Du bringst das Bild der Welt".

Doch Hebbel lehnt diese billige Art Ruhm zu ernten ab, selbst auf die Gefahr hin, den von Berlin ausgesetzten Preis nicht zu erhalten. Er erstrebt Höheres, und sein Vorbild dabei ist Kleist. Mit stolzem Selbstbewußtsein schreibt er 1843: „Ich glaube, den Deutschen in meinem Diamanten das zweite Lustspiel gegeben zu haben. Kleist im „Zerbrochenen Krug" gab das erste. Die Sache ist so, das weiß ich gewiß, es handelt sich nur darum, ob sie es morgen oder erst in zehn Jahren eingestehen". Später wird er allerdings selbst kritischer gegen sein Werk. Im Jahre 1861 nennt er die Ausführung „unerträglich". Er verlangt nur noch für die dem Lustspiel zugrunde liegende Idee Anerkennung, und diese kann ihm nicht versagt werden. Die Idee ist in dem Prolog klar ausgesprochen:

„Ich seh' an einem Edelstein
Des ird'schen Lebens leeren Schein
Und alle Nichtigkeit der Welt
Phantastisch-lustig dargestellt".

Um die Wirkung des Diamanten als Prüfstein zur Erkenntnis der Welt zu erweisen, wählt er seinen Stoff nicht wie das Durchschnittslustspiel „so in der Mitt' von Land und Hof", sondern er nimmt in Übereinstimmung mit dem barocken Zweiweltensystem gerade diese polaren Gegensätze, durch die die Gesamtheit der Welt eingegrenzt ist, und die daher in ihrer Spannweite für sie repräsentativen Charakter haben. Der Hofumgebung, die nach seinem eigenen Wort in „Tapeten-Figuren-Styl" gehalten ist und in ihrer schematischen Zeichnung an romantische Märchen erinnert, stellt er das Bauernmilieu gegenüber, das in Art und Lebendigkeit Kleists Vorbild nachgebildet ist. Beide Gruppen werden miteinander in Verbindung gesetzt dadurch, daß der Diamant von der höheren zur niederen gelangt, diese durchläuft und zum Schlusse wieder zur höheren zurückkehrt.

Der Dualismus, auf dem das ganze Lustspiel aufgebaut ist, zeigt sich überall bis in die an sich unbedeutende Einzelheit, daß das Streben deutlich ist, die verschiedenen Personengruppen innerhalb der niederen Weltsphäre immer aus zwei Vertretern bestehen zu lassen, von denen einer mehr aktiven, der andere mehr passiven Charakter hat. Am wirksamsten zeigt sich dieser Dualismus an dem Diamanten selbst. Als einfacher Stein hat er keinen Wert — Barbara wirft ihn zum Fenster hinaus —, sein Sein übt keine Wirkung aus, dagegen sein Schein, die ihm beigelegte Idee, die im Königsschloß den Fortbestand des Königsstamms und des Reiches bedeutet und in der unteren Sphäre einen Geldwert von einigen Talern bis zu einer halben Million, entsprechend der auf seine Wiederbringung

ausgesetzten Belohnung, wobei die Wirkung gemäß der Größe und Bedeutung der beigelegten Idee wächst. Dadurch wird er das Agens für den Humor, der in Hebbels selbsterlebtem Leid wurzelt, daß der Einzelne seine Unabhängigkeit in dieser Welt nicht wahren kann. Dies erhellt an den Personen, die alle erst durch den akzessorischen Wert des Steins in Tätigkeit gesetzt werden; sie alle handeln also unter einem Druck von außen; es ist, mit einem Wort Hebbels, nicht eigene Krankheit, es ist fremdes Gift, was sie entstellt. Denn darin besteht die eigentliche Wirkung des Steins, daß er jedermann in dem ununterdrückbaren Bestreben, unter allen Umständen ihn zu erlangen, sich in seinem Grundcharakter offenbaren läßt. Und diese Selbstentfaltung gibt dem pessimistischen Ethiker Hebbel Gelegenheit zu zeigen, daß, außer dem naiven Jakob, sie alle, die sich einander den Stein abjagen wollen, sittlich minderwertig sind. Daß sie alle kein Gewissen, kein Gefühl für das Recht des andern haben, daß sie alle gegen die „Pietät", wie es Hebbel gern nennt, verstoßen, beläd sie mit sittlicher Schuld, für die sie daher auch alle büßen müssen; nur Jakob, der dieses Gefühl selbst Benjamin gegenüber nicht verliert, bleibt schuldlos und erhält daher die Belohnung. Jakob ist in seiner Naivität eine ungebrochene Natur, an seiner Realität muß daher auch jede fixe Idee sich zerstoßen.

Aber dem metaphysischen Dualismus ist er trotzdem unterworfen, ihm kann kein Mensch entrinnen. Am deutlichsten wird diese Gebundenheit des Individuums an Benjamin: indem er seine persönlichen Wünsche verfolgt, muß er das höhere unpersönliche Ziel der Wiederfindung des Diamanten bewirken und setzt sich gerade dadurch der äußersten Lebensgefahr aus. Aber nicht nur an Benjamin: jeder fördert in seinem Sonderstreben, den Stein für sich allein zu gewinnen, das Gegenteil, indem er die Gegenkräfte wachruft und dadurch wiederum zur Erreichung des höheren Ziels beiträgt. Wir sehen also, wie auch im Humor jener metaphysische Begriff von der List der Vernunft wirksam ist.

So eine tiefsinnige Humorauffassung ist bei keinem der erfolgreichen Zeitgenossen des Dichters zu finden. Aber allerdings ist ihm die komische Verlebendigung nur in der Sphäre des Rüpelspiels gelungen, und selbst hier erreicht er weder die lebendige Beweglichkeit des Kleistschen Dialogs noch die wuchernde Fülle Grillparzers, geradesowenig wie er die selbstaufgestellten Forderungen seines Prologs erfüllt.

Hebbel ist so durch und durch Tragiker, daß er seinen Monumentalstil, der für seine Tragödien die notwendige Ausdrucksform ist, auch für seine Komödie verwendet und damit ihrem inneren Formwillen Zwang antut. Dieser Monumentalstil zeigt sich in dem klaren, übersichtlichen Aufbau des ganzen Stückes, in der parallelen Einführung der einzelnen Gruppen, in der hintergrundartigen Behand-

lung der Obersphäre, in der Linienführung der einzelnen Akte, von denen etwa der erste ganz symmetrisch zwei Monologszenen von Spieler und Gegenspieler als Zwischenglieder in drei Dialogszenen einschiebt und dadurch den einfachsten Rhythmus von Dialog und Monolog in fünffacher Gliederung erreicht. Durch all dies gewinnen wir aber leicht den Eindruck des Konstruierten, wodurch der künstlerische Eindruck ebenso beeinträchtigt wird wie durch die Überzahl von Monologen.

Andrerseits ist aber die Rüpelwelt mit ihrer saftigen Derbheit von einer Frische, wie wir ihr, außer im „Zerbrochnen Krug", in jener Zeit nur in den Lokalpossen begegnen, an die auch einige Figuren, wie der Jude, erinnern. Ohne Beeinflussungen nachspüren zu wollen, können wir Dr. Pfeffer mit Datterich, das Paar Jakob—Barbara mit Valentin—Rosel („Verschwender") vergleichen, ebenso wie den listenreichen, stets neue Ausflüchte findenden Benjamin mit Kleists Dorfrichter Adam, an den natürlich auch einige Züge Kilians erinnern. Diese Parallelen bedeuten aber nichts weiter als die realistische Gestaltungskraft Hebbels, die in seiner Zeit erfrischend ist, wenn er auch Kleist in der Geschlossenheit, Eindrücklichkeit und Lebendigkeit nicht erreicht.

bb) „Der Rubin".

Auf künstlerisch höherem Niveau steht die Ausführung seines nächsten Lustspiels „Der Rubin" (1849), wie schon aus A. M. Wagners Beobachtung erhellt, „daß Vorkommen des Expositionsmonologs und künstlerischer Wert in umgekehrtem Verhältnis zueinander stehen": gegenüber den acht Monologen des „Diamant" gibt es im „Rubin" nur einen, der zudem mit dem begleitenden Handlungsvorgang eine andere Funktion hat. Vor allem aber sind die beiden Sphären durch die Einheitlichkeit der Farbengebung einander genähert. Die Schärfe und Schroffheit des „Diamant" ist gemildert zugunsten einer weichen Tönung, die wienerisch anmutet. Sicherlich hat zu dieser inneren Versöhnlichkeit beigetragen, daß das Revolutionsjahr dem Dichter Zugang zu den bisher zögernden Bühnen brachte, wodurch sein Jahresrückblick eine ungewohnte relative Befriedigung atmet.

Der Stoff, der eigene Erfindung ist, hat insofern Ähnlichkeit mit dem des „Diamant", als auch hier ein Edelstein das unbesiegliche heiße Verlangen nach seinem Besitz weckt und dadurch die Gefahr sittlicher und metaphysischer Schuldverstrickung hervorruft. Die erste Formung findet dieser Stoff in dem Märchen von 1837. Seit 1843 trägt sich Hebbel mit Plänen zu dessen Dramatisierung. Der innere Werdegang mag der sein, daß der Dichter sich selbst immer mehr mit dem Helden Assad identifiziert. Er selbst ist wie Assad der Arme, der das Höchste träumt und kühn die Hand nach dem Wertvollsten streckt. Die Stimmung steigt auf, die den an Leib und Seele banke-

rotten Hebbel Ende 1845 nach Wien führt und dort unerwartet äußeres und inneres Lebensglück, bewundernde Freunde und eine liebende, bedeutende Frau gewinnen läßt.

Erleben gibt dem phantastischen Einfall seelischen Gehalt und schmilzt ihn erst ein in die ganze Lebens- und Weltanschauung des Dichters. Wieder ist die Komödie dualistisch aufgebaut. Der gute und der böse Geist wechseln in ihrer Herrschaft wie Tag und Nacht. Neben Assad steht Hakam wie Materialismus neben Idealismus. Der tiefste Träger des Humors ist aber wieder jener metaphysische Dualismus, die Unvereinbarkeit des Einzelwillens mit dem Weltwillen. Auch Assad unterliegt seiner menschlichen Natur, die das Kostbarste um jeden Preis behalten will und dafür kampfbereit gegen jeden Gegner, und sei er auch der größte Wohltäter, der Lebensretter, oder der heilige Gebieter über Leben und Tod, der Kalif, anrennt. Aber auch er muß das höhere Walten der Hegelschen List der Vernunft erfahren, die ihn zwingt, das Liebste wegzuwerfen, um es dadurch erst zu erringen. Darin besteht der Humor, daß unerwartet einmal im Menschen der Universalwillen mit dem Eigenwillen in Einheit zusammenklingt, was sonst nur der Gottheit beschieden ist, aber dies kann nur geschehen durch Vernichtung des Eigenwillens. Nur indem der Mensch auf sein Ich verzichtet, eint er sich mit der Gottheit. Daraus ist der tiefere Sinn der dunklen Tagebuchaufzeichnung zu verstehen: „Humor ist Zweiheit, die sich selbst empfindet".

Diese Aufhebung des Eigenwillens ist aber nicht etwa eine unüberlegte Handlung, Willenlosigkeit; in all ihrer Impulsivität ist sie Ausdruck sittlicher Lebensanschauung. Assad teilt mit Hebbel den idealistischen Rigorismus des Ibsenschen Brand, der ihn alles oder nichts fordern läßt. Wie Hebbel bereits 1836 als beste Lebensregel aufzeichnet: „Wirf weg, damit du nicht verlierst!", so muß Assad den geliebten Rubin wegwerfen, um seinen Inhalt zu gewinnen. Er betätigt die strenge sittliche Forderung von Ibsens Brand und wird dadurch zu dessen Erkenntnis geführt:

„Sieger werden nur Verzichter,
Erst Verlornes wird Erworbnes; —
Ewig lebt dir nur Gestorbnes!"

Aber nicht nur das Verhältnis von Mensch und Gottheit, auch das von Individuum und Welt ist dargestellt, am weitesten gespannt in der Polarität Assad—Hakam. Der realistische Lump stammt aus der Rüpelsphäre des „Diamant" und bildet in seiner von irgendwelchen Idealen nicht beschwerten Unbedenklichkeit und Anpassungsfähigkeit, seiner materialistisch-relativistischen Skepsis einen humorvoll erleuchtenden Kontrast zu dem idealen Schwärmer Assad. Die sittliche Wertung von beider Diebstahl bezeugt die Identifikation von Hebbel mit Assad. Assad tut dasselbe, was Hakam getan hat;

die Welt muß ihn verurteilen, wie er Hakam, und hat nicht unrecht; dennoch steht das sittliche Recht auf seiner Seite. In dieser Erkenntnis liegt Hebbels tiefstes sittliches Erlebnis seiner genialen Ausnahmestellung, das er am 19. Dezember 1836 an Elise in die Worte kleidet: „Ahnst du, daß über mich am Ende etwas Höheres schwebt, so ahne auch das daraus Folgende, daß ich, ganz anders konstruiert als andere, selbst da recht haben kann, wo die Welt nicht unrecht hat".

Bedauerlich ist, daß dies tief innerlich erlebte Lustspiel mit seiner dämmrig ahnungsvollen Phantastik einen Bruch seiner humorvollen Geschlossenheit erfährt durch Beimischung satirischer Anspielungen auf die absolutistische Regierungsform. Diese mögen noch so sehr in Hebbels Gesamtlebensanschauung verankert sein; daß sie hier Platz fanden, ist doch der Einfluß vergänglicher Zeitverhältnisse, und das Publikum hat sie daher, trotz ihrer philiströsen Verkennung, mit Recht abgelehnt.

cc) „Michel Angelo".

Die günstigen Perspektiven, die sich Hebbel im Revolutionsjahr eröffnet hatten, waren bald wieder überschattet. Gerade bei Gelegenheit der Uraufführung seines „Rubin" offenbarte sich die gehässige, mißgünstige Kritik. Daraus und aus den bitteren Erfahrungen der Münchener, ja der ganzen Entwicklungszeit erwuchs der Wunsch, durch künstlerische Formung sich das Quälende vom Hals zu schaffen. Den Stoff gab ihm eine an eigenes Verhalten und Denken erinnernde Anekdote Vasaris aus dem Leben Michel Angelos. Diesem gewaltigen schöpferischen Geist von tiefem sittlichen Gehalt und zeitloser, monumentaler Künstlergebärde war Hebbel, wie schon der Jungdeutsche Gustav Kühne — noch vor dem Drama — und heute wieder A. M. Wagner beobachtet haben, innerlich verwandt. Nur äußerlich zollt er mit „Michel Angelo" (1850) Tribut der damals beliebten Künstlerdramatik, wie sie der grobstrichige Theatraliker Deinhardstein in „Boccaccio", „Garrick", „Hans Sachs", „Salvator Rosa" vertrat, oder aber, weit anmutiger und feiner, Emanuel Geibel in seinem auf einen altflorentiner Schwank gründenden Lustspiel „Meister Andrea" (1841). Wie der mächtige Einsame der Renaissance aus seinen seelischen Bitternissen heraus schuf, so litt Hebbel sein ganzes Leben unter dem Widerspruch seines künstlerischen Selbstbewußtseins mit der Schätzung durch seine Zeit, litt ebensowohl als Künstler wie als Mensch, denn, wie er einmal ausspricht: „Wenn ich glücklich seyn soll, so muß ich in der Mitte einer empfänglichen Umgebung stehen, auf die ich wirken kann, denn in mir ist Gott Lob der Mensch noch mehr als der Künstler!"

Sein zweiaktiges Drama „Michel Angelo" ist daher nicht nur Abrechnung des Künstlers mit Kritikern und Publikum, es ist eine Darstellung des Ethos der großen Künstlerpersönlichkeit, der, wie

wir schon aus dem Briefe an Elise vom 19. Dezember 1836 hörten, gemäß ihrer überragenden Größe auch eine exzeptionelle Stellung und Wertung gebührt. Es ist daher kein Verletztsein kleinlicher Eitelkeit, es ist wahres, in Kunst- und Lebensauffassung begründetes Leid, dessen Überwindung den Humor dieses Lustspiels erzeugt. Der Dichter kommt daher auch über das isolierte Persönliche hinaus, das im besten Falle Satire hätte werden können. Der ausgeweitete Schluß erhebt das Einzelerlebnis zur Allgemeingültigkeit durch den Hinweis auf jene überindividuelle sittliche Ordnung, die selbst den Teufel in der Gotteswelt für existenznotwendig erkennt als jene Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft. Des Papstes Schlußrede, in der er diese Erkenntnis darlegt, erinnert an die Schlußworte von Grillparzers Bischof Gregor, der wie jener das Bild vom Weizen und Unkraut gebraucht. Doch während Grillparzer bei einer pessimistischen Toleranz, einer quietistischen Lebenshaltung stehenbleibt, hat sich Hebbel hier aus seinem jugendlichen Pessimismus zu einer optimistischen Weltauffassung durchgerungen, zu der Gewißheit, daß der eigene Zwiespalt, der Zwiespalt des Individuums, der immanente notwendige Zwiespalt des Kosmos sei.

Diese Gehaltstiefe deckt sich nicht mit dem anekdotischen Schwankmotiv des Stofflichen, wodurch eine Dissonanz entsteht, die die reine Kunstwirkung beeinträchtigt: der possenhafte Stoff und die ihm entsprechende derb-lockere Knittelversform vertragen sich nicht mit dem weltanschaulichen Gehalt, der den Humor bestimmt. Vor allem fehlt es aber auch hier wieder an heiterer Lebensfülle. Gewiß bekunden die italienischen Volksszenen, die den zweiten Akt einleiten, eigene Erfahrung, ihre impressionistische Schilderung ist überaus lebendig; aber gerade von ihnen heben sich dann wieder die Hauptpersonen trotz aller realistischen Zeichnung zu rhetorisch ab. Wir schauen in weite Fernen und überschauen dadurch den Reichtum der Nähe.

2. RICHARD WAGNER: „DIE MEISTERSINGER".

Weite Fernsicht und heitere Lebensfülle finden sich in vollendeter künstlerischer Vereinigung in Wagners (1813—1883) „Meistersingern". Der erste Entwurf unmittelbar nach Vollendung der Tannhäuser-Partitur (1845) war gleichsam das parodistische Satirspiel nach dem Sängerstreit auf der Wartburg. Wie Hebbel im „Michel Angelo", auch mit ähnlichem Motiv des Urhebertauschs, aber bitterer, „frivoler", ohne jede Versöhnung, hielt Wagner hier Abrechnung mit den zünftigen Kritikern und stellte das Genie in romantischem Überschwang als raum- und zeitlos dar. Wagners stürmischer Lebenswille verneinte die leidvolle Gegenwart und erhoffte, was diese ihm versagte, von der Zukunft. Sein Gegenwartspessimismus heißt ihn alles niederreißen, um es in gläubigem Zukunftsoptimismus rein

und schön neuaufzubauen. Wagner war Revolutionär, aber von jener aristokratischen Prägung, jenem Glauben an die starke Persönlichkeit, der ihn als Erben klassisch-romantischer Denkrichtung erweist; doch teilt er auch die Lebensstimmung des Vormärz, die ihn mit dem russischen Kommunisten Bakunin zusammenführte und in die Revolutionswirren verwickelte.

Damals hatte er sich allerdings schon längst wieder von dem Meistersingerplan abgewandt. Die Zeit seiner bittersten Kämpfe und Nöte beginnt, die mit dem Zusammenbruch aller seiner Hoffnungen 1861 ihren Tiefpunkt erreicht. Wie Kleist in ähnlicher Lage hätte ihn nun eine „ernste, schwermütige Dichtung ruinieren" müssen, und wie jener konnte er sich nur durch eine Humordichtung Genesung erhoffen. Da griff er wieder zu dem alten Entwurf, und 1862 ist die Dichtung „Die Meistersinger" vollendet. Die siebzehnjährige Zwischenzeit bedeutet Wagners künstlerische und menschliche Reifung, wie sie als Klärung seiner Ziele, Erfahrungen und Stimmungen durch die Lehre Schopenhauers sich vollzog. An Stelle des aristokratischen Revolutionärs beherrscht nun die abgeklärte Lebens- und Kunsterfahrung Hans Sachsens das Stück. Wir fühlen: Richard Wagner hat die Revolution überdauert; reifer geworden, hat er Sinn und Notwendigkeit des Bestehenden erkannt. Auf den Sturm und Drang folgt die Resignation. Doch ist damit sein Lebenswille wohl gedämpft, nicht ertötet. Statt Revolution wird Regeneration sein Ziel. Und dazu dient ihm die Kunst als „der freundliche Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen läßt, das, wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint, uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, das uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt".

Dieser Hymnus deutscher Kunst, der uns aus den „Meistersingern" entgegentönt, ist tief ernst mit seiner Mahnung: „Ehrt eure deutschen Meister". Hans Sachs ist durchaus nicht nur der sympathisch gezeichnete Vertreter der alten Zeit, der im Gegensatz zu seinen Genossen den Weg zu dem Genie in Walther Stolzing ahnt. Er ist selbst Genie, indem er, durch Mitleid wissend, eine reine objektive Lebensanschauung betätigt. Die spontane überwältigende Huldigung des Volkes für Hans Sachs gilt dem großen Führer, mit dem verbunden nur das Volk sich gesund entwickeln kann. Diese Einheit der polaren Gegensätze von Individuum und Volk bedeutet auch die Einheit von Neutöner und Tradition, Genie und Regel, Freiheit und Notwendigkeit: eine weisheitsvolle Erkenntnis, die Wagner selbst in heißem innerem Ringen sich hatte erkämpfen müssen.

Damit ist die Dichtung nicht länger Satire. Mag Wagner auch in Beckmesser seine hämischen und mißgünstigen Kritiker treffen und unbedenklich Kotzebues mimische Komikmittel verwenden,

das Werk ist Ausdruck ureigensten inneren Erlebens. Seelisches Leid hat den Humor geboren, der in wehmutsvoller Melancholie in die Abgründe des Lebens leuchtet und „Wahn, Wahn! Überall Wahn!" findet. Künstlertum und Menschtum sind aus einem Mittelpunkt heraus geschaut, und höchste Kunst offenbart sich uns als Entfaltung reiner Menschlichkeit, wie sie sich in Hans Sachs verkörpert. Auch er muß die schneidenden Härten des Lebens erfahren; doch er bekämpft die Disharmonien und besiegt sie.

„Doch des Herzens süß' Beschwer
Galt es zu bezwingen.
's war ein schöner Abendtraum:
Dran zu denken wag' ich kaum".

Der Kampf sittlicher wie ästhetischer Schönheit mit der Karikatur im Leben und in der Kunst ist das Thema des Lustspiels, das jene mit warmem Gefühl den Sieg erzwingen läßt. Durch Beckmessers groteske Verzerrung des Preisliedes wird dessen Reinheit nicht vernichtet; sie wird nur um so eindrucksvoller. Geradeso wird im Vorspiel die Wucht und stolze Pracht des Meistersingerthemas nicht durch das Beckmessermotiv in der Verzerrung dauernd aufgelöst, sondern erhebt sich daraus in um so würdevoller einherschreitender Schönheit. Es ist der aus dem Innersten und Tiefsten schöpfende wahre Humor, der alle Dissonanzen in reiner Harmonie vereint, der uns erschüttert und uns doch den versöhnenden Halt des Lebens erfühlen läßt, woraus die heitere Freiheit des Gemüts geboren wird.

Die Stoffquellen, insbesondere Deinhardsteins „Salvator Rosa" und „Hans Sachs" sind namentlich durch Roethe, ergänzt durch Zademack, bekannt; auf die Parallelen mit Arnolds „Pfingstmontag" habe ich früher hingewiesen. Beseelung des Stoffes ergeben nationales und romantisches Fühlen: Stolz auf die Volksgemeinschaft und Überzeugung von der Natürlichkeit und Volkstümlichkeit höchster Kunst; deshalb erkennt auch das naive Volk den ursprünglichen Dichter in Walther Stolzing früher als die gelehrten Meister.

Auch hier machen sich wieder die Zeitstimmungen geltend. Die sechziger Jahre, in denen das Werk (1867) seine endgültige dichterisch-musikalische Form fand, atmen die frühbismarcksche Atmosphäre. Wohl hat auch das Frankfurter Parlament das Heilige Römische Reich Deutscher Nation nicht wieder aufrichten können, aber der nationale Gedanke ist nicht gestorben, er wächst und hofft immer zuversichtlicher. Sein Träger ist das liberale Bürgertum, dem hier ein Ehrenmal gesetzt ist. Der deutsche bürgerliche Liberalismus aber ist vor allem eine geistige Kulturgemeinschaft. Im stolzen Bewußtsein dieser einheitlichen Kultur, deren edelste Blüte immer die Kunst ist, erstarkt auch der Glaube an die nationale Einheit. Dieser Zuversicht gibt Hans Sachs, der natürlich nicht identisch ist mit der historischen Per-

sönlichkeit des ehrbaren Schuster-Dichters, sondern der die idealisierte Inkarnation dieses geistig-liberalen Bürgertums darstellt, Ausdruck:

„Zerging in Dunst das Heil'ge Röm'sche Reich,
Uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!"

Dieses Wort ist aber nicht nur Prophezeiung des Deutschen Wagner, es ist auch ernste Mahnung des Romantikers, der schweren Herzens beobachtet, wie dieses Bürgertum Gefahr läuft, zugunsten eines relativistischen Materialismus jene ideellen Güter geringzuachten.

All der Reichtum des Gehalts könnte aber diesem Lustspiele nicht seinen hohen Kunstwert verleihen, wenn sich Wagner darin nicht gleichermaßen als Beherrscher dramaturgischer, sprachlicher und musikalischer Formen erwiesen hätte. Roethe hat in seiner eindringenden Untersuchung über Quellen und Aufbau (Sitz.-Ber. Berl. Akad. 1919) gezeigt, wie Wagners dramatische Kunst, die „zur Vereinfachung, zu den ernsten großen Linien" strebt, hier „nach bunten Farben, heiterm und barockem Ausputz, literar- und kulturhistorischen Haupt- und Nebenbeziehungen" verlangt. Und dieser Aufbau der Dichtung wiederholt sich in der Partitur, die, in großer rhythmischer Einfachheit gehalten, reichste Kontrapunktik aufweist. „Die Meistersinger" sind von so abgerundeter, geschlossener innerer und äußerer Formeinheit, daß hier wenigstens die Frage, ob ein großer Dichter zugleich auch großer Musiker sein kann, die Gundolf in geistvoller Begründung verneint, bejaht ist. „Die Meistersinger" sind unser bestes deutsches Lustspiel.

Das Musiklustspiel, das frei ist von aller Ironie des ersten Entwurfs, erzielt jene „erhabene, alle Schmerzen lösende Heiterkeit", die auf der Anschauung tiefster Menschlichkeit sich gründet. Sein Träger, Hans Sachs, ist jener Mensch reinsten Herzens, dem die Gotteskindschaft auf Erden beschieden ist. Eine Fülle von Licht gießt die leben- und liebesprühende Sonne des Johannistags über die Welt des Lustspiels aus. Tollheit und Torheit neben erhabenster Lebensweisheit; edelstes Kunstbekenntnis neben verzerrter Karikatur; abgeklärte Entsagung und tollster Übermut: alles wirbelt durcheinander, und immer wieder strebt aus dem Tanz der Erscheinungen hervor alles irdischen Wesens wahrstes Sein: reine Menschlichkeit. Hier verschlingen sich Schein und Sein, shakespearische Lebensfreude und romantische Verinnerlichung zu der Blüte deutschen Lustspiels, das in seinem humorvoll-heiteren Bekenntnis zu deutscher Art und Kunst die Vermählung Shakespeares und des deutschen Geistes verkündet.

Wagner schrieb: „Mich leitete bei meiner Ausführung und Aufführung der „Meistersinger" die Meinung, mit dieser Arbeit ein dem deutschen Publikum bisher nur stümperhaft noch vorgeführtes Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten, und ich gab mich der

Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutschen Bürgertums einen ernstlich gemeinten Gegengruß abzugewinnen". Seit Bülow am 21. Juni 1868 in München die Uraufführung leitete, ist dieser Gegengruß immer lauter, stärker und allgemeiner geworden. „Die Meistersinger" sind auf dem schönsten Wege, Gemeingut des deutschen Volkes zu werden.

Aus neuerer Zeit ist mit den „Meistersingern" an ästhetischem Lustspielwert Strauß-Hofmannsthals „Rosenkavalier" zu vergleichen. Die Parallelität geht fast bis zu den Einzelfiguren: Hans Sachs, Walther Stolzing, Evchen, Beckmesser — Feldmarschallin, Octavian, Sophie, Ochs von Lerchenau. Wie die „Meistersinger" so atmet der „Rosenkavalier" eine ganz bestimmte historische Luft, dort das 16. Jahrhundert, hier das Rokoko. Beiderseits wird das Milieu mit impressionistischer Kleinkunst geschildert, in der Dichtung und Musik zur Einheit verschmelzen. Aus diesem lebendigen malerischen Kolorit beider Werke ist aber auch ihr Unterschied zu begreifen, dort Darstellung des Nationalen, hier des Internationalen, dort der solide bürgerliche Geist des Hans Sachs, hier die Grazie des weltmännischen Rokoko, dort gläubiger Protestantismus, hier ein formaler Katholizismus, hinter dem die aufgeklärte Skepsis steht, dort wirkt das Sittliche ergreifender, hier das Ästhetische erleichternder, dort erheben sich aus der Resignation ernste Forderungen, hier bleibt es bei resignierend-lässiger Beschaulichkeit. So verleiht verschiedener Formwille ähnlichem Ideengehalt gegeneinander abschattende Wirkung; die geschlossene Folgerichtigkeit aber der Stilkunst in beiden Werken läßt absolute Kunstwerte entstehen, mag auch der eine mehr plastisch, wuchtend, klar, der andere mehr malerisch, spielerisch kraus anmuten. Der verschieden gerichtete Stilwillen verbietet daher auch die vergleichende Bewertung; doch dürfte die exklusive Bildungskunst des „Rosenkavalier" wohl kaum jene breite Volkstümlichkeit der „Meistersinger" erringen.

3. LUDWIG ANZENGRUBER.

a) Grundlagen des bäuerlichen Volksstücks.

„Die Meistersinger" zeigen uns, wie Bildungskunst und Volkskunst sich durchdringen können. Immerhin gehört Richard Wagner wie Hebbel — wenn bei echter Kunst überhaupt solche Unterscheidung einen Sinn hat — dem Zweige der Bildungskunst an. Der dritte Große dieser Epoche zählt dagegen unbedingt zur Volkskunst: Ludwig Anzengruber (1839—1889). Er bildet die Brücke zwischen dem großen Realisten Hebbel und dem naturalistischen Dramatiker des sozialen Mitleids Gerhart Hauptmann. Sein Schaffen ist ethnographisch, traditionell und zeitlich bestimmt, aber seine eigentümliche Prägung erhält es durch die Kraft seiner menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit.

Anzengruber wurzelt in dem oberösterreichischen Bauernstammlande, dessen kernhafter Menschenschlag ein scharfes Profil zeigt aus einer Mischung von selbstbewußter Kraft und naturnaher Sinnenfreude. Zu diesem bäuerlichen Elemente tritt das großstädtische des Wieners, der als Angehöriger der Kleinbürgerschicht dem Bauernfeldschen Großbürgertum fremd war und die Leiden und Freuden des kleinen Handwerkers und des sich mit diesem vielfach mischenden Arbeiters teilte.

Diese Freuden wurden zum großen Teile bestritten durch die Volksbühnen, die in gröbster Theatermache das Erbe Raimunds und Nestroys mit reporterartiger Zeitanteilnahme und Scribescher Sensation zersetzten. Immer mehr wurde das Volksstück in Form und Gehalt seines naiven Kunstcharakters entkleidet und den brutalen Theaterinstinkten der Galerie preisgegeben, um so mehr als um die Mitte des Jahrhunderts etwa das alte Stammpublikum durch die neuen, von Industrie und Handel gezüchteten, sensationslüsternen Schichten verdrängt wurde. Am sympathischsten unter seinen Autoren wirkt noch Friedrich Kaiser (1814—1875), der als routinierter Geschäftsmann Kassenerfolg mit sozialmoralistischer Gesinnungspropaganda zu vereinigen suchte. Alfred Kleinberg, dem wir nach Bettelheim eine neue breit angelegte, aber in erstrebter Gründlichkeit oft allzu spitzfindig psychologiesierende Anzengruberbiographie danken, rühmt an Kaisers Bauerndramen als das Neue, „daß sie das Dorf als Ganzes und damit das seelische Problem »Landmann« der Volksbühne gewannen". Es spiegelt sich darin der Aufschwung, den das Bauerntum wie Bauernfelds Großbürgertum im Nachmärz genommen hatte.

Bauerntypen waren schon früher vorhanden, meistens allerdings nur in Lederhosen gesteckte Allegorien einzelner Eigenschaften. Bei Raimund beobachteten wir bereits in Einzelnem lebenswahre Bauernschilderung. Dazu trat die Entwicklung der bäuerlichen Dorfdichtung, wie sie sich noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts an die Namen Gotthelf, Immermann, Otto Ludwig und vor allem Berthold Auerbach mit seinen „Schwarzwälder Dorfgeschichten" (seit 1843) knüpft. Die Bauernkomödie pflegte auch der Münchener Volksstückdichter Franz Prüller (1805—1879), den Anzengruber mit Auerbach und Kaiser als Paten seiner eigenen Bauernkunst nennt und der zur Tradition der früher besprochenen süddeutschen Lokalpossendichter zählt.

Erwachsen aus dem Unwillen über die verwaschene Trivialromantik und die jungdeutsche Tendenzdichtung, näherte sich die Dorfdichtung rousseauistischer Lebensstimmung. Aber es ist nicht so sehr kulturmüder Pessimismus als bejahender Naturoptimismus, der aus der Stadt aufs Land treibt. Gerade von Anzengrubers eindringlichstem Dorfphilosophen, dem Steinklopferhans aus den „Kreuzelschreibern" hören wir dies deutlich. Aus seiner „extraigen Offenbarung" spricht die Natureinheit des erdnahen Menschen, wenn er auch in seinen

letzten Ursprüngen auf jenen philosophischen Bauerntyp des 18. Jahrhunderts zurückgeht, der sich als eine seltsame Kreuzung von Rousseau und Voltaire darstellt. Gleich Ludwig Feuerbach, mit dem der Herausgeber von Anzengrubers Werken, Otto Rommel, bereits den Dichter in Beziehung setzt, ist auch der Steinklopferhans ein umgestülpter Hegeling. Er hat erfahren, wie alle Illusionen des geistigen Menschen uns nicht von unserm Erdenleid befreien können. Aus dem Einklang mit der ungespaltenen Natur holt er sich die Kraft, seinen Jammer beiseitezuwerfen und hinfort als sinnenfroher Naturmensch dem niederdrückenden Pessimismus des Geistmenschen zu entsagen zugunsten eines fröhlichen Lebensoptimismus. Was Windelband zur Charakterisierung von Feuerbach schrieb, kann ohne weiteres auf den Steinklopferhans angewandt werden: „Während er das Stichwort ausgab: der Mensch ist, was er ißt, hat er aus seinen eigenen trüben Lebensverhältnissen heraus, mit dem unbeirrten Idealismus seiner frohen Lebensbejahung seine Ethik der irdischen Glückseligkeit entwickelt, seine Lehre, daß man den Menschen gesund und zufrieden machen müsse, um ihn gut zu machen".

Aus den letzten Worten klingt bereits die sozialistische Forderung, die der Steinklopferhans am Ende des ersten Aktes erhebt, daß zugunsten der „Tagwerker und Kleinhäusler" die indirekten Steuern abgeschafft und durch direkte Besteuerung der Reichen ersetzt werden müßten. Hieraus spricht deutlich die Zeit zu uns, in der die Not der Kleinbürger und Arbeiter immer drückender wurde. Zu gleicher Zeit mit der Erstarkung des Sozialismus reckte sich aber auch die katholische Kirche zu bedeutungsvollstem Ausbau. Der kampffrohe Papst Pius IX. setzte seine grundlegenden Reformen von dem Dogma der unbefleckten Empfängnis 1854 bis zur Unfehlbarkeitserklärung 1870 durch und entfachte drob den Konkordatsstreit mit Österreich und die von Döllinger geführte Bewegung des Altkatholizismus. Das Echo dieser sozialen und kirchenpolitischen Entwicklung hallt wider in Anzengrubers Dramen.

b) Einzelwerke.

„Die Kreuzelschreiber" (1872) nehmen unmittelbar Bezug auf den Bruch Döllingers mit dem Papste und zeigen, welche starke Erregung die Neuerungen Roms in den trotzigen traditionstreuen Bauernlanden auslösten. Wenn Anzengruber auch keine Partei nimmt für oder wider Döllinger, so geißelt er doch in aller Deutlichkeit, daß die Kirche durch den Beichtstuhl die Frauen gegen ihre Männer aufhetze und ohne Rücksicht auf den Familienfrieden hartesten Gewissenszwang treibe. Aber indem er den Kampf der Männer und Frauen im Sinne der „Lysistrate" des Aristophanes behandelt, weiß er der Satire die Schärfe zu nehmen und durch den Sieg des Menschlichen, Allzumenschlichen über Verstandes- und Kirchengebot wirklichen Humor zu erzeugen, der durch tragische Schatten vertieft ist. Da beide

Lager nacheinander aus dem gleichen Grunde ihrem Vorsatz untreu werden — die Wiederholung mit umgekehrten Vorzeichen ist ein besonders wirkungsvolles Mittel der Komik —, werden sie auch wieder vereinigt, und trotz des traurigen Geschicks des alten Brenninger bekennen wir uns zu des Steinklopferhans' Weisheit: „Mit'm Traurigsein richt' mer nix! Die Welt is a lustige Welt!"

In dem mit großem Geschick aufgebauten Lustspiel verspüren wir uns in dem Stammlande des Barock; seine abgestufte Gliederung zeigt den Wölfflinschen Barockcharakter der einheitlichen Tiefenwirkung mit der relativen Klarheit des Gegenständlichen: Im Vordergrunde steht das Ehepaar des Gelbhofes, das die Hauptmelodie trägt, die nach hinten, über die anderen Männer und Frauen zu den Buben und Dirndeln sich ausbreitend, vertönt. Die Verbindung der Jungen und Alten, der Armen und Reichen, Männer und Frauen stellt der weißhaarig-jugendfrohe „Monbua" her, der bei all seiner Armut keinen Reichen zu beneiden braucht, der Steinklopferhans, der die widerstreitenden Mächte nicht nur äußerlich zu vereinigen weiß, sondern auch in unserem Innern ihre Dissonanz in seinem zufriedenen, selbstsicheren Naturoptimismus auflöst. Diese Kunst, die auch überlegen die musikalischen Elemente des traditionellen Volksstücks sich zur Stimmungsmalerei einzuschmelzen versteht, schenkt uns mit der frischen Derbheit der Bauerngestalten, die, trotzdem sie nicht etwa naturalistisch sind, uns dennoch die Illusion der Lebenswahrheit erwecken, eines unserer besten Lustspiele.

Anzengrubers nächste Komödie „Der G'wissenswurm" (1874) steht dahinter nicht zurück. Diesmal gibt er uns eine Charakterkomödie des Grillhofers, dem nicht wie dem Steinklopferhans Übersinnliches als Widersinniges, Übernatürliches als Unnatürliches gilt, sondern der seine übersinnlichen Grillen für Wirklichkeit hält, so daß ihm selbst die seelischen Gewissensskrupel ein leibhafter nagender Wurm in seinem Innern sind. Solche Materialisierung rein geistiger Ideen ist restlos nur in katholischen Landen nachfühlbar. Seit dem Mittelalter sucht der katholische Kult seine Lehraufgabe darin, die geistig-religiösen Inhalte zu veranschaulichen, zu versinnlichen, zu verkörperlichen. Kleinberg hat sehr gut ausgeführt, wie dadurch neben die natürliche Wirklichkeitswelt eine zweite gesetzt wird, die, obwohl religiös-geistigen Ursprungs, dennoch durchaus analogen Kausalverknüpfungen unterliegt, trotz ihrer tatsächlichen Irrealität doch in ihrer Wirkung durchaus real empfunden wird. Noch heute finden wir diese Spaltung in katholischen Bauern: gesunder, unbestechlicher Wirklichkeitssinn und ebenso unerschütterlicher Glaube an die Realität geistiger Vorstellungen, eine Art romantischer Doppelnatur. Der Dualismus, der häufig dem Bauern als Heuchelei ausgelegt wird im Sinne etwa des Fontaneschen Wortes, daß der Engländer Christus spreche und Baumwolle meine, ist nicht nur ein Widerspruch von Worten

und Taten, es ist das Vorhandensein zweier gleichmäßig Denken, Fühlen und Handeln bestimmender Sphären.

Wenn wir den Grillhofer so aus dem Katholizismus heraus verstehen können und darin bei der Einstellung Anzengrubers gegenüber der Kirche wohl auch den zureichenden Erklärungsgrund seines Zwiespalts erblicken dürfen, so mögen doch auch jene parallelen Gedankenströmungen in dieser Gestalt nachwirken, die gleichzeitig etwa den Hegelschen Idealismus ablösten. Die eigenartige gleichzeitige Existenz von natürlicher und alogischer Realität in Grillhofer wirkt, als ob mit dem Materialismus sich hier der Irrationalismus verknüpfe. Aber wir erleben hier auch, daß Anzengruber ebensowohl den platten Materialismus wie den pessimistischen Irrationalismus überwindet und sich zu einem voluntaristischen Optimismus bekennt, der das Gute als erstrebenswert und erreichbar und zugleich als höchsten vereinigenden Ausdruck sowohl des Wahren wie des Schönen betrachtet. Er hat damit als einer der ganz Wenigen, und obwohl er doch als Österreicher ihr ferner steht, den Anschluß gefunden, wenigstens der Idee nach, an die Großzeit politischen Lebens Deutschlands, die Ausdruck der Willenskraft einer überragenden Persönlichkeit ist; er findet daher in seinem Heimatlande auch den inneren Anschluß an die die Zeit bewegenden Interessen und spiegelt sie wider in seinen Werken. Wenn seine Zeitgenossen noch durchaus an Schopenhauer festhalten, teilt er schon Eduard v. Hartmanns Glauben an die Vernunft historischer Entwicklung. Und ähnlich wie Hartmann die Fülle des Wirklichkeitsgeschehens zu fassen suchte und damit die Brücke fand zu dem wundervollen Aufschwung naturwissenschaftlichen Forschens und empirischer Psychologie, so verspüren wir auch bei Anzengruber, wie er die Hand am Pulsschlag des Lebens seiner Zeit hält, ohne sich in metaphysische Grübeleien zu verlieren. Vom Standpunkte des früheren Idealismus aus stellt sich dieser Wirklichkeitssinn als nüchtern dar, er führt uns, wie schon Windelband beobachtete, ins 18. Jahrhundert zurück: „Fassen wir nämlich alles zusammen, was darin sich verbunden hat, die Gleichgültigkeit gegen metaphysische Grübeleien, der Sinn für das Tatsächliche und Praktische, die Vorliebe für das empirisch-psychologische Studium des Menschen im Rahmen naturwissenschaftlicher Denkweise überhaupt — so haben wir darin alle Züge der Aufklärung vor uns".

Dieser Aufklärung entspricht es auch, wenn Anzengruber dem Volksstück, das er pflegte, die Aufgabe zuweist, „belehren, aufklären und anregen zu wollen", also die alte lateinisch-französische poetische Theorie wiederholt: Instruire en amusant. Aber die Belehrung geschieht in seinen Komödien mit so viel echtem Humor, daß wir die Tendenz nicht aufdringlich empfinden, am wenigsten vielleicht gerade hier im „G'wissenswurm". In den beiden Hauptgestalten, dem grillen-

gläubigen Grillhofer wie dem äußerlich und innerlich düsteren Dorftartuffe Dusterer, erscheinen prachtvolle Bauerntypen von greifbarer Realität, die uns überzeugen, daß Anzengruber den früher beobachteten Dickensschen Realismus vollendet beherrscht und in impressionistischer Kleinmalerei mit Hilfe von Gesprächsmimen und stereotypen Redensarten Inneres und Äußeres, Gestalt und Charakter miteinander in Beziehung setzt.

Derbe Diesseitsfreude lacht auch aus dem „Doppelselbstmord" (1875), worin Anzengruber, ähnlich wie Gottfried Keller, Shakespeares Romeo und Julia ins Dorf versetzt hat, aber nicht in tragischer Novellenstimmung, sondern in lustigster Komödienform. Nur will das Verwechslungsmotiv, daß die feindlichen Alten und mit ihnen das Dorf den Brief der sich liebenden Jungen von ihrer ewigen Vereinigung als Selbstmordabsicht auffassen, während diese nur in erdnaher Sinnenlust ihre Heirat, wenn auch ohne elterlichen und kirchlichen Segen, vollziehen wollen, etwas zu possenhaft wirken gegenüber dem tiefen Humor, der aus der Gegenüberstellung der köstlich naiv-egoistischen Lebensauffassung des reichen Sentner und jener selbstlos-hilfsbereiten des armen Hauderer erwächst. Es ist also hier eine ähnliche künstlerische Dissonanz zu verspüren wie in Hebbels „Michel Angelo". Doch die beiden Alten sind aus so reifer Lebenserfahrung, mit so allgemeinmenschlicher Lebenswahrheit geschaut, daß „Der Doppelselbstmord" gleichwohl zu Anzengrubers Meisterkomödien zählt.

Die beiden nächsten Komödien — „Die Trutzige" (1878), die gleich Otto Ludwigs „Heiterethei" das Thema von der Widerspenstigen Zähmung vor die Ehe legt und verinnerlicht, und „'s Jungferngift" (1878), worin ein Schwankmotiv der italienischen Renaissancekomödie dazu dient, den reichen Werber von der angeblich todbringenden Braut abzubringen — zeigen ein Nachlassen von Anzengrubers Kunst.

c) Gesamturteil.

Anzengrubers unversiegliche Lust zu fabulieren verleitet ihn immer mehr, seine Stücke in Seitenschößlingen wuchern zu lassen, wodurch, wie im „Jungferngift" durch die Episode des Foliantenwälzers, der ganze Rahmen gesprengt wird. Weiter wird auch die individuelle Eigenart des einzelnen Kunstwerks gefährdet durch die zunehmende Verhärtung der Volksstückmanier, die gegenüber der Feinheit impressionistischer Kleinkunst in der Schilderung von Menschen und ihrer Umgebung allzu grob motiviert oder zu kraß kontrastiert.

Doch darf bei solcher Beurteilung nicht vergessen werden, daß Anzengrubers Kunstwille, um Worringers polare Unterscheidung zu verwenden, nicht so sehr dem Einfühlungsbedürfnis als dem Abstraktionsbedürfnis dient, dem die Wiedergabe des Lebens nur Mittel zum Zweck ist. Wie er den Vorwurf Roseggers, der in seinen Bauern

realistische Naturwahrheit vermißt, als seine Absicht nicht treffend ablehnt, weil er im Grunde stolz ist auf seine „Anzengruberseelen in Lederhosen", so gilt bei allem Realismus seiner Kunst deren Formwille in erster Linie der Verdeutlichung der Idee, der Tendenz. Diese braucht gewiß nicht platt oberflächlich zu sein, aber in dem von Anzengruber ausdrücklich geforderten Lehrcharakter des Volksstücks ist sie von Anfang an begründet, wenn sie auch auf die Erhellung tiefster menschlicher Beziehungen zielt.

Dazu gehört auch das Sexuelle, das aus der Komödiendichtung überhaupt nicht wegzudenken ist, und das gerade in Anzengrubers Lustspielen, vor allem in den „Kreuzelschreibern", dem „Doppelselbstmord" und dem „Jungferngift", breiten Raum einnimmt. Darin bewährt sich der amoralische Charakter der Komödie. Sie kann ihren scharfen, hellen Verstand mit allen Fragen menschlichen Lebens spielen lassen, um sie in die Wurzeln alles menschlichen Seins zu verfolgen. Das sittliche Urteil wird im Augenblicke des Spiels ausgeschaltet; das sexuelle Problem wird in der Totalität ästhetischer Lebensauffassung begriffen und führt so, ohne ethische Unlust zu erregen, zu dem künstlerischen Endziel humorischer Heiterkeit. Das Ethos ist an das individuelle Subjekt gebunden. Dadurch daß das Geschlechtsproblem davon losgelöst ist, ist es objektiviert, und wir können uns an seiner künstlerischen Behandlung harmlos erfreuen. Daß Anzengruber dieses künstlerische Ziel erreichte, macht ihn mit zu einem der großen Dramatiker des poetischen Realismus im 19. Jahrhundert, der den Menschen seiner Zeit mit scharfem Auge ins Innere sieht und daraus voll warmen Gefühls sittliche Werte hervorzuzaubern versteht.

IV. VOM NATURALISMUS BIS ZUR KUNST DER GEGENWART.

1. LITERATURREVOLUTION DER ACHTZIGER JAHRE.

Die realistische Kunst, wie sie schon in Goethe ihren Ahnherrn hat und, indem sie Schritt hält mit der Entwicklung des Materialismus und Positivismus, seit der Romantik immer stärker in den Vordergrund drängt, empfängt in den achtziger Jahren einen mächtigen Impuls von verschiedenen Seiten her. Der Fortschritt der Naturwissenschaften hatte das alte ideale Weltbild endgültig zertrümmert und suchte den Menschen aus Vergangenheit und Umwelt zu begreifen, indem er seine Entwicklung durch die Gesetze der Vererbung und Anpassung bestimmen ließ. Diese naturwissenschaftlichen Gesetze wurden eingeschmolzen in die soziale Bewegung, die, seit der Mitte des Jahrhunderts immer stärker anschwellend, in den achtziger Jahren ihre Konsolidation und Organisation auf der Grundlage des strengsten Marxismus fand. Da der russische Osten, der skandinavische Norden, der französische Westen diese Stimmen früher als Deutschland in

der Dichtung hatten zu Wort kommen lassen, so lauscht die von der heimischen Produktion angeekelte Jugend hingerissen den ausländischen Tönen, die sie allerdings auch dem Instrument des eignen Realismus hätte entlocken können.

Besonders verführerisch schallten die Klänge aus Frankreich, um so mehr als die dortigen Chorführer sich von der bildenden Schwesternkunst, vor allem der Malerei, Unterstützung ihrer neuen Arbeitsweise holten. An ihr gewahrte man das Beispiel einer sachlichen Hingabe an die Natur, die, ohne irgendwelchen idealen Gedankengehalt, den Menschen als Objekt innerhalb des weiteren Objekts der ihn bestimmenden physischen Umschicht betrachtet. Unter Ausschaltung alles vom Subjekt des Künstlers hineingetragenen Gedanklichen sollen nur Sinneseindrücke wiedergegeben werden mit dem einzigen Ziel des Treffens. Je größer die Treffgenauigkeit in der Wiedergabe äußerer und innerer Sinneswahrnehmungen ist, um so größer ist die dargestellte Wahrheit.

Wieder gewahren wir die parallele Entwicklung von Kunst und Wissenschaft. Der neue Kunstwille entspricht der wissenschaftlichen Demographie, wie Windelband die Untersuchung der gesellschaftlichen Zustände und Zustandsbewegungen nennt. Und da die für die Jugend mit der Glorie des Märtyrertums umstrahlte sozialistische Bewegung damals mächtig anschwoll, so spiegelte sie sich in der künstlerischen Demographie durch die einseitige Verlegung des Interesses auf die Träger dieser Bewegung. Nietzsches Wort bewahrheitet sich: „Es ist das Zeitalter der Massen"; . . . „die liegen vor allem Massenhaften auf dem Bauche". Dadurch vermählt sich von vornherein mit der neuen Kunstrichtung die Armeleutdichtung; um so mehr als man darin einen willkommenen Gegensatz zu der bisherigen Kunstübung fand, die diesen Schichten behutsam aus dem Wege gegangen war, um in eine hohle Scheinwelt zu flüchten.

Die früher erwähnten „Maler" von Wilbrandt aus den siebziger Jahren mögen als Beispiel dafür auf dem Lustspielgebiete dienen, denn auch ihre Künstlerromantik ist im Grunde nur Flucht in eine Scheinwelt, um der Wirklichkeit zu entgehen, wie in den Jahren nach dem Einheitskriege immer mehr die ganze Lebenshaltung und -anschauung nur auf Schein eingestellt wurde. Gegen Ende des Bismarckschen und mit Beginn des Wilhelminischen Zeitalters hebt auch der Wandel in der Kunstauffassung an. Angewidert fühlte sich vor allem die Jugend von dem schalen Gefühl innerer Verlogenheit, das jahraus, jahrein in dem gespreizten Epigonentum der tragischen wie in der seichten Oberflächlichkeit der heiteren Dichtung sie überkroch. Eine Literaturrevolution beginnt, die als geistigen Führer Nietzsche kürt. In ihm sehen die jugendlichen Revolutionäre nur den Ankläger gegen eine Scheinkultur, die verlogen ihre eigene Minderwertigkeit aufputzt.

Die Kraft und der Elan, mit denen sich dieser Sturm und Drang äußert, ist aber dennoch der vorangehenden Zeit verpflichtet, dem Vorbild energischer Willenstätigkeit, wie es Bismarck seiner Nation gegeben hatte. Auf Bismarck ist auch diese Steigerung des Lebensgefühls zurückzuführen, das, jede Gedankenbrücke verschmähend, unmittelbar mit dem Leben, der Natur sich in Verbindung setzt.

Antäusgleich wollte man sich durch die Berührung der Erde, der Natur neue Kräfte holen. Naturalismus war das Schlagwort der Zeit. Dieser Naturalismus, da er ein sozial einseitig interessierter Impressionismus war, suchte sein Betätigungsfeld nicht in der Natur des Landes, sondern in der Großstadt. Dort konnte sich seine Entdeckerlust betätigen in den Vierteln des sozialen Elends. Man hatte genug des prunkenden Scheins, der graue Alltag mit seinem Elend schien mehr Wahrheit zu bieten. Mit all der bohrenden Konsequenz des theoriebegeisterten Deutschen suchte man in naturwissenschaftlicher Mikroskopie nun Eindrücke zu sammeln. Das Mikroskopieren lehrte wohl die atomistische Struktur des Lebens kennen, aber wenn früher die hohen und fernen Ideale dem Auge Richtpunkte geboten hatten, um sich ein geschlossenes Gesamtweltbild zu schaffen, so schienen jetzt die fieberhaft Beobachtenden kurzsichtig geworden zu sein und konnten nur noch eine Reihe von Einzelbildern fassen. Diese Vereinzelung lockert den Gesamtaufbau des Dramas, aber die Lockerung ist auch in den Szenen und im Dialog zu verspüren. Naturalistische Sprachbehandlung, der bereits von den ersten Lokalpossen bis zu Anzengruber in jeder echten Volkskunst vorgearbeitet war, treibt die Wiedergabe natürlicher Sprechweise bis zu den durch Gedankenstriche und -punkte angedeuteten Sprechpausen und den unartikulierten Naturlauten.

2. GERHART HAUPTMANN.

a) „Kollege Crampton" und „Peter Brauer".

Arno Holz und Johannes Schlaf haben als erste diesen Stil in den Skizzen „Papa Hamlet" (1889) und der „Familie Selicke" (1890) konsequent angewandt und sofort den greisen Fontane überzeugt, daß hier Neuland erobert sei. In strengster Einheit der Zeit und des Ortes — der Naturalismus ist seiner wissenschaftlichen Parallele entsprechend stark rationalistisch —, ohne Monologe und das beliebte Beiseitesprechen, werden Zustände ausführlich geschildert, ohne daß eine eigentliche, durch Willenskonflikt gestraffte Handlungsentwicklung sich vollzöge. Von ihnen lernte Gerhart Hauptmann (geb. 15. November 1862), um aber überaus rasch die Lehrer zu überflügeln und kraft seiner selbständigen Dichterpersönlichkeit die Führung an sich zu reißen. Nachdem er seit 1889 jedes Jahr neue Erfolge mit Tragödien errungen hatte, versuchte er sich 1892 auch auf dem Komödiengebiet

und bewies damit wieder einmal die alte platonische Weisheit, daß ein echter Tragödiendichter auch Komödien schreiben könne.

Angeregt durch Molières „Geizigen" schreibt Hauptmann in „Kollege Crampton" (1892) eine Charakterkomödie oder eher ein humorvolles Charaktergemälde. Wie naturalistische Dramatik Zustandsschilderung gibt, so auch Hauptmanns Komödie, doch weniger Zustandsschilderung der Umschicht als solche der Seele. Von Anfang bis heute lag Hauptmanns Hauptbegabung in der feinfühligen Seelenergründung, und zwar war seine Stärke die Schwäche. Dem Mollakkord seiner Künstlerharfe, die unerreicht in den Tönen sozialen Mitleids ist, liegen die robusten Heldennaturen nicht; er singt die gebrochenen Menschen seiner Zeit und spricht dadurch die Seele dieser Zeit selbst aus. Dafür ist auch Crampton ein Zeuge. Die ganze Komödie ist nur die Entfaltung dieses kindlichen Grobians, dieser zagenden Hoffart, dieses aus der Akademie geworfenen Meisters, dieses Trinkers mit dem göttlichen Funken des Genies. Denn dieses Künstlertum sollen wir ihm glauben. Der Dichter schöpft aus eignen Erinnerungen, ist er doch selbst in jener schlesischen Provinzhauptstadt auf der Kunstakademie gewesen, gleich Max Straehler, dem er den Mädchennamen seiner Mutter gab, relegiert worden und dann von einem verständnisvollen Professor als Privatschüler aufgenommen worden. Er kannte das Urbild des Crampton, jenen Professor James Marshall, persönlich. Von damals stammt noch der Jugendvers: „Ein Volk von Bäckern bäckt den braunen Ton", der in Cramptons „Kuchenbäckern" widertönt, womit er seine Kollegen belegt. Doch der Dichter der „Weber" hat sich bereits eine solche Meisterschaft in der Beherrschung naturalistischer Stilmittel angeeignet, daß er nicht mehr an die Realitätszüge Breslauer Erlebnisse sklavisch gebunden ist, und da der Objektivität des Naturalismus ohnedies die Art der Einstellung zum Objekt im Grunde gleichgültig ist, so lockert er unschwer die persönliche leidvolle Beteiligung an den Vorgängen zum Darüberlächeln humorischer Betrachtungsweise.

Allerdings der Riß, der durch die Helden Hauptmannscher Dramen geht, gehen muß, da sie zu den Zeitgenossen gehören, denen der Dichter sein Drama „Einsame Menschen" widmete — dieser Riß klafft auch in Crampton. Starkes Können, schwaches Wollen. Diese Willensschwäche ist in Crampton schon so stark geworden, daß die Schwächung seines starken Könnens uns skeptisch macht, ob der Rettungsversuch Max Straehlers, eines der typischen Freudebringer aus Hauptmanns Mitleidsdramatik, gelingen wird. Doch der Dichter will diese Frage auch gar nicht beantworten. Es genügt ihm, diesen trotz aller seiner Fehler liebenswerten Crampton, auf den wie auf Datterich der dort angeführte Vers Liliencrons paßt, in all der Fülle seines Lebens vor uns erstehen zu lassen. Daneben tritt alles andere zurück, wie schon Schlenther mit Recht Rembrandtsche Malweise

zum Vergleich mit Hauptmanns Stiltechnik herangezogen hat. Dieses Helldunkel, in dem tausend Lichter spielen und doch alle ihre Lichtwirkung auf die große, breite Gestalt mit der rotglänzenden Nase konzentrieren, diese tiefen schwarzen Schatten, die sich hineinmischen und den frohen Humor mit schwerer Tragik umwittern, das Verschwinden der Nebenpersonen, von denen der prachtvolle Löffler, der Bardolph des Falstaff, noch am stärksten belichtet ist, in immer dunkler werdenden Hintergrund, die lebendige Beseeltheit, die vom Mittelpunkt ausstrahlt: „Kollege Crampton“ ist ein vollendetes Kunstwerk. Psychologischer Naturalismus hat hier eine tragisch getönte Seelenstudie geschaffen, deren Beziehungen zu einem konventionellen, fast sentimentalen Hintergrund, der Straehlerfamilie, alles Tragische in humorvoller Komik untergehen lassen.

Zwei Jahrzehnte später hat der Dichter das Thema noch einmal aufgegriffen in „Peter Brauer“. Auch hier hat sich wieder Hauptmanns Kraft plastischer Menschengestaltung erwiesen, und seine Dialogbehandlung zeigt die alte Frische. Von Anfang an hat er die starre Konsequenz eines Arno Holz abgelehnt, es kam ihm auf künstlerische, nicht auf wissenschaftliche Wahrheit an. Auch bei Hauptmann wie bei Holz wird Natur gesprochen, aber nicht vom Dichter, sondern von dessen dramatischen Individuen, deshalb wirkt auch seine Sprache nie typisch, sondern stets individuell voll subtilster Differenzierung. Trotzdem hinterläßt „Peter Brauer“ keinen einheitlichen Eindruck. Dem Peter Brauer glauben wir sein prätendiertes Künstlertum noch weniger als seinem Kollegen Crampton, nicht nur weil er bereits tiefer gesunken und für ihn auch die Möglichkeit der Rettung verloren ist. Mit diesem Glauben verschwindet aber auch unser Interesse an diesem rodomontierenden Tüncher, und das Schicksal eines Potators allein, was Hauptmann zu fesseln scheint, kann uns dafür nicht entschädigen. Der Dichter hat damit seiner Tragikomödie den Boden entzogen. Dort im „Kollege Crampton“ konnte die Frage nach des Titelhelden Künstlertum in Schwebe gehalten werden, hier in der Tragikomödie durfte sie nicht nur nicht verneint, sie mußte bejaht werden.

Den einzigen Grund, aus dem Hauptmann das frühere Thema wieder aufgriff — was er als grübelnder Zeitgenosse überhaupt gerne tut —, kann ich darin erblicken, daß er jetzt ein Nebenmotiv aus der ersten Komödie darstellen wollte. In „Kollege Crampton“ wird bereits darauf hingewiesen, daß die Frau die Schuld an dem Untergange des Mannes trifft. Wir sind allerdings darüber skeptisch, und tatsächlich wird es auch nur nebenher bemerkt. Immerhin will aber die Gattin dem Manne die Liebe seiner Kinder entziehen und verläßt den Zugrundegerichteten kalt. Dieses Lieblingsmotiv Strindbergs war bereits in dessen „Vater“ (1887), der um 1890 in Deutschland bekannt wurde, bearbeitet worden. Das eigentliche Interesse für solche Eheprobleme ist aber erst ein bis zwei Jahrzehnte später erwacht, und jetzt hat die

Zeit den sensiblen Gerhart Hauptmann auch auf dies Problem gedrängt; veröffentlicht ist „Peter Brauer" allerdings erst 1921. Gerade aber um die zerstörende Macht des Weibes zu zeigen, mußte etwas zu zerstören sein, und dieses fehlt Peter Brauer mit seinem Künstlertum. Hauptmann ist zu feinnerviger Dichter, um dies nicht selbst zu fühlen; er gestaltet daher keine Tragödie, die die notwendige Folge sein müßte, sondern eine Tragikomödie, bei der aber die Tragik zu flach und die Komik zu possenhaft ist. Die köstliche Humorwirkung „Kollege Cramptons" ist nicht erreicht.

b) „Der Biberpelz" und „Der rote Hahn".

Dagegen hatte Hauptmann unmittelbar nach dieser Seelenzustandsschilderung eine Milieukomödie geschrieben, die zu unseren besten Lustspielen zählt: die Diebeskomödie „Der Biberpelz" (1893). Diesmal stand Kleist Pate. Doch wenn bei Kleist das Milieu nur Folie zur beherrschenden Charakterfigur des Dorfrichters war, so ist hier echt naturalistisch der Schwerpunkt auf die Zustandsschilderung der Umschicht gelegt, und die prachtvollen Charaktere bestärken nur deren Wesenheit.

Die vier Akte sind symmetrisch geteilt nach dem bei Anzengrubers „Kreuzelschreibern" bereits beobachteten Wirkungsgesetz komischer Wiederholung, allerdings nicht mit umgekehrtem Vorzeichen, sondern potenziert. Die beiden ersten Akte behandeln den Holzdiebstahl, die beiden letzten den Diebstahl des Biberpelzes, wobei jeweils die ersten Akte den Tatbestand klären und die folgenden Gerichtsverhandlungen, in komischem Konstrast zur vorher vermittelten Kenntnis und zum ideellen Ziel des Gerichts, die Sache wieder verdunkeln. Wie bei Kleist vereitelt der Richter die Rechtsfindung, aber nicht wie Adam durch seine Schläue, sondern durch seine Dummheit. Mit Beziehung auf den Amtsvorsteher Wehrhahn nannte Schlenther daher den „Biberpelz" die „Komödie der streberhaften Dummheit". In Wehrhahn hat Hauptmann eine prachtvolle Simplizissimusfigur geschaffen, um den Typus des nichts als schneidigen Juristen und Reserveoffiziers des Wilhelminischen Zeitalters zu treffen. Es zeigt vollendete Kunst, daß er ihn dennoch nacherlebbar machte als einen der Vielzuvielen, die gewaltig stolz tun mit ihrem Herrenbewußtsein, die aber durchaus die Sklaven ihrer Sitten und Anschauungen, ihrer Tradition und Konvention sind, die dadurch unfähig sind, die Realitäten des Lebens richtig ein- und abzuschätzen. Es ist jener Zeitcharakter, der Nietzsches mißverstandene Herrenmoral gleich einer Löwenhaut sich umtut und doch die Eselstimme nicht verbergen kann.

Doch noch runder, saftiger, lebensvoller ist die Figur der Gegenspielerin: die Waschfrau Wolff. Wenn eine Gestalt in der deutschen Lustspielliteratur Kleists Adam nahekommt, so ist es

Mutter Wolff. Wie Adam ist auch sie die ungebrochene Natur, die gar kein klares Bewußtsein ihres Unrechts hat, die halb triebhaft und gerade deshalb so überzeugend redet und handelt. Hauptmann hat hier zu erschütternder Komik den ewig wirksamen Kontrast von Schein und Sein herausgearbeitet mit einer Fülle von Einzelwerk, das aber nie diese strahlende Wolffin verdunkelt. Selbst welcher Pedant freute sich nicht an ihr, ja man wird der gerissenen, schamlosen Diebin noch gut, denn sie sagt uns doch so ehrlich, was für eine brave, arbeitsame Frau sie ist. Selten ist wirkungsvollere Komik geschrieben worden als jene Szene im Amtszimmer, da Richter, Bestohlener, Falschverdächtigter, Hehler und Dieb beisammen sind, alle aufs höchste erregt, alle gegeneinander gereizt und argwöhnisch, nur Mutter Wolff, die Diebin, ist allein ruhig, ihr traut niemand etwas Böses zu, ja zum Schluß attestiert ihr der Richter noch öffentlich vor allen Versammelten: „Die Wolffen ist eine ehrliche Haut“, wozu sie allerdings bedenklich den Kopf schüttelt. Damit endet die Komödie als Komödie ohne den traditionell-philiströsen Schlußsatz, daß Recht recht behält. Das intellektuelle Spiel, das alles Moralische in die Sphäre des Humors hebt, ist bis zum letzten Wort durchgeführt. Hauptmann ist Realist, der der Konvention keinerlei Zugeständnisse macht und gerade dadurch die humoristische Heiterkeit bis zum Schlusse durchhält.

Auch dieser Meisterkomödie ließ der Dichter eine Tragikomödie als Fortsetzung folgen: „Der rote Hahn“ (1901). Kerr nannte sie „die Komödie der steigenden Landproletarier“. Er hatte auch fast als einziger den Mut, für ihren künstlerischen Wert als selbständiger Dichtung einzutreten. Wir haben allmählich gelernt, den „Roten Hahn“ losgelöst vom „Biberpelz“ zu betrachten, und da erstaunen wir immer mehr, mit welcher Sicherheit hier Hauptmann ein ganzes Dorf in den verschiedensten Charakteren vor uns aufleben läßt. Doch die Umschicht ist nicht nur physisch über die Familie hinaus verbreitert, sie ist auch seelisch vertieft. Diese ganze Galerie brüchiger und angefaulter Charaktere lebt im Grunde ganz gut zusammen. Gewiß, jeder sucht seinen eigenen Vorteil, und dafür ist Mutter Wolff das Vorbild. Aber so lange keine Interessenkonflikte entstehen, sind sie alle gut Freund. Allerdings, sie alle wollen hochkommen, und hier liegt der Schwerpunkt des Stückes, der die Tragikomödie zur traurigen Zeitsatire macht, ohne daß dieser Satire aber irgendwelche urteilende Bitternis beigemengt wäre. Die sterbende Mutter Wolff-Fielitz „greift in eigentümlicher Weise mit beiden Händen hoch über sich: Ma' langt . . . Ma' langt . . . Ma' langt immer so“. Es ist die Wilhelminische Zeit, als die Jagd nach Erwerb alle in Anspruch nahm, als die wirtschaftlichen Interessen alle anderen töteten. Dieser Aufschwung war gewaltig, großartig, aber innerlich war er hohl. So spiegelte er sich damals zu Beginn des neuen Jahrhunderts in dem

Beobachter seiner Zeit, in Gerhart Hauptmann. Er zeigt uns, wie es sich für alle um einen Daseinskampf handelt, in dem der Stärkere, das heißt der Klügere, siegt und durch seinen Sieg eine höhere soziale Stufe erreicht. Diese höhere soziale Stufe war aber für jeden strebsamen Deutschen das Ziel, sie war der Fetisch ganz Deutschlands. Diese Einstellung auf einen wirtschaftlichen Gesichtspunkt zur Orientierung des Handelns fiel um so leichter, als der Mensch sich ja von seiner natürlichen und sozialen Umgebung so bestimmt glaubte, daß ein sittliches Handeln frei im Einklang mit absoluten Wertvorstellungen gar nicht in Frage kommen konnte.

Auch der edelste Mensch ist überzeugt, daß, wie für jene Wolff und Genossen wirtschaftlicher Relativismus, so für ihn sittlicher Relativismus die einzig mögliche Lebensanschauung bleibt. Georg Simmel, der uns Jungen damals als Führer galt, verlieh dieser relativistischen Sittlichkeit von der Berliner Lehrkanzel herab Ausdruck. Es ist die Zeit, da Sudermann, der Theaterpraktiker der Schlagworte, Moral „une valeur domesticative" und Gott eine „soziale Zweckmäßigkeit" nannte. Daß aber Hauptmann 1901 dieses Thema, wenn auch entsprechend seinem Kunstwillen ohne jedes Werturteil, künstlerisch objektivierte, beweist, wie reif die Zeit zur Einkehr und Umkehr war. Zu jener Zeit hat auch Edmund Husserl wieder die Absolutheit des Wahren entdeckt, und der subtile Simmel fand ebenfalls Wege, die zu absolutistischer Ethik führen sollten. Wenn wir dem „Roten Hahn" damit auch eine hohe kulturgeschichtliche Bedeutung zuweisen, so steht er dennoch künstlerisch nicht auf der Höhe des „Biberpelz". Der Tod der Wolffen mag natürlich begründet sein, ist es aber sicherlich nicht dramatisch, trotz leiser Vorbereitungen während des Handlungsablaufs. Selbst wenn Hauptmann den Akzent auf die Dauer des geschilderten Zustandes legen wollte, der durch den Zufallstod der Wolffen nicht geändert wird, so wäre dies kein künstlerisch-dramatischer Abschluß, der das Werk als geschlossene Einheit, trotz aller Formlockerheit, wirken ließe.

Enger an den Charakter des „Biberpelz" hält sich des früh verstorbenen Emil Rosenows (1871—1904) lustige Komödie „Kater Lampe" (1902), worin meisterhaft Milieu und Charaktere aus der Hausindustrie im sächsischen Erzgebirge geschildert werden. Es zeugt für die dichterische Stärke des „Biberpelz", daß sein Beispiel eine so vollwertige Humordichtung wie den „Kater Lampe" hervorrief, wie es für den Kunstwert des nachgeborenen Stückes zeugt, daß seinem Ruhme nur der Glanz seines Vorbildes im Wege steht.

c) „Schluck und Jau" und „Die Jungfern vom Bischofsberg".

Ein Jahr vor dem „Roten Hahn" folgte Gerhart Hauptmann Shakespeares Spuren, um ein Lustspiel zu schaffen. Wenigstens setzt er die Schlußworte des Vorspiels von „Der Widerspenstigen

Zähmung“ seiner eigenen Komödie „Schluck und Jau“ (1900) voraus. Vielleicht hatte der Dichter auch Kenntnis von Gustav zu Putlitz' (1821—1890) anmutiger Märchenkomödie „Der verwunschene Prinz“. Im Inhalt folgt er einem vierten großen Lustspieldichter, dem Dänen Ludwig Holberg, aber mit shakespearischer Sprachkunst. Das uralte Thema der Weltliteratur ist hier gestaltet: wie ein betrunkener Bauer im Rausch in ein Schloß gebracht wird, um den nächsten Tag dort in der Täuschung, er sei der Fürst, gehalten zu werden. Also eine umgekehrte Welt, worin wiederum die Komik von Sein und Schein erprobt wird. Die Traumwelt des zum Fürsten erhobenen tölpischen Bauern wird im Laufe des Spiels selbst zur Wirklichkeit, so daß der wahre Fürst sich von seinen eigenen Dienern mißachtet und von dem Scheinfürsten gar bedroht fühlt. Das Stück krankt allerdings daran, daß Hauptmann diesen Konflikt nur mit äußerlichen Mitteln löst, um die zu mächtig werdende Traumwelt des Bauern wieder unter das Gesetz, die Ordnung der Wirklichkeit zu beugen.

Der Dichter nennt es ein Scherzspiel in sechs Vorgängen, „einer unbesorgten Laune Kind“. Trotz dieser vorangestellten autoritativen Warnung will uns heute ein tieferer Sinn daraus ansprechen. Wir empfinden es als eine künstlerische Darstellung des Wirklichkeitsproblemes im Sinne des Naturwissenschaftlers Ernst Mach. Wie für dessen relativistische Erkenntnistheorie, die den Dingbegriff nur als Hilfskonstruktion gelten läßt zur Feststellung der Eindrucksrelationen, das Wirkliche nur Sinnesempfindung ist, so fragt auch der Räsonneur bei Hauptmann: „Sind wir wohl mehr als nackte Spatzen? — Das, was wir wirklich sind, ist wenig mehr, als was er wirklich ist: — und unser bestes Glück sind Seifenblasen“. Wenn es kein Ding-an-sich mehr gibt und der Schein das Sein, die Erscheinung das Wirkliche ist, dann gibt es auch kein Ich und Du mehr, sondern nur Empfindungskomplexe, die irgendeinem nackten Spatz angeheftet werden können. Wie Walzel in solchem Zusammenhang schreibt: „Der Relativismus erledigt den Glauben des naiven Realisten, daß die Sinne ein restloses Erfassen der Dinge ermöglichen, daß Wahrnehmungsinhalt und Objekt schlechtweg zusammenfallen“. Auch das Ergebnis von „Schluck und Jau“ ist ein Ignorabimus. „Es kimmt alles uf eens 'raus“. Damit hat Hauptmann selbst den Trennungsstrich gezogen gegenüber seiner naturalistischen Frühzeit, die noch optimistisch genug alle Mittel der Beobachtung schärfte, um das Wesen selbst der Dinge zu fassen.

Die holdjugendliche Geliebte des Fürsten mit dem noch holdseligeren Namen Sidselill aus der altdänischen Ballade schwebt — etwas zu schemenhaft — durch das Stück wie ein wunderschöner Pfau, dessen mißtönender Schrei nicht geglaubt wird. Der ihr am nächsten steht, der Fürst, kennt sie also nicht wie sie ist, sondern nur gemäß seinen Empfindungen von ihr; ja sie selbst erkennt ihre eigene

Silhouette nicht. Alles lebt in einer Scheinwelt, es ist im Grunde gleichgültig, ob der Schein wechselt; dem Diener ist jetzt Jau ebenso der Herr wie gestern Jon.

> . . . „Kleid bleibt doch Kleid!
> Ein wenig fadenscheiniger ist das seine,
> doch ihm gerecht und auf den Leib gepaßt.
> Und da es von dem gleichen Zeuge ist
> wie Träume — seins so gut wie unsres, Jon! —
> und wir den Dingen, die uns hier umgeben,
> nicht näherstehn als eben Träumen, und
> nicht näher also wie der Fremdling Jau —
> so rettet er aus unsrem Trödler-Himmel
> viel weniger nicht als wir, in sein Bereich
> der Niedrigkeit".

Aus diesen Worten tönt Shakespearesche Melancholie mitten in der tollen Posse der Rüpel Jau und Schluck. Gerhart Hauptmann hat die Bauernfigur des alten Märchenthemas verdoppelt, aus dem Shakespeareschen Schlau einen Schl—uck und einen J—au, getreu den auf seiner geliebten Ostseeinsel Hiddensee vorkommenden Familiennamen, gemacht und diese beiden Rüpelfiguren als harten maskulinen Jau und weichen femininen Schluck kontrastiert. Jau ist ein brutaler Prachtkerl, der seine Scheinstellung sofort zu rohen Gewalttätigkeiten braucht und, wie er das Roß bändigt und den Hirschfänger handhabt, den lachenden Herren wohl auch das Zittern beibringen könnte, aber seiner Eß-, Trunk- und Geschlechtslust rasch erliegt. Ihm gegenüber steht der gute, brave Schluck, der in seiner tapsigen Schlichtheit, drollig-innigen, verprügelten Pudelnatur zu Hauptmanns Meisterschöpfungen zählt. Aber dadurch, daß Hauptmanns in Mitleid schwingende Seele in der Gestalt des Schluck Partei ergreift gegen die Herrschenden, wird der Humor ins Tragische gewendet, so daß wir stellenweise peinlich die Dissonanz fühlen und damit die Einheitlichkeit des Scherzspiels selbst schmerzlich als gebrochen empfinden. Für die Erkenntnis des Dichters entnehmen wir daraus, daß er zu tief in der leidvollen Welt verwurzelt ist, als daß er sich dauernd in das losgelöste heitere Reich phantastischen Humors und sorgloser Laune emporzuschwingen vermöchte. Aber andrerseits gibt doch auch diese erdhafte Verwurzelung den Ausgeburten spielerischer Phantasie so viel des Menschlichen, daß das Scherzspiel eine Wärme durchweht, die ihm unsere Anteilnahme dauernd sichert. Der dramatische Bau ist hier noch lockerer als in des Dichters anderen Stücken. Hier tritt Walzels Erkenntnis besonders offensichtlich zutage, daß Hauptmann das Seelische, sein Werden und sein Ergebnis wichtiger sind als jeder Versuch, eine dramatische Form von strengen Linien zu verwirklichen.

Ein stimmungsvolles Erinnerungsspiel ist schließlich Hauptmanns letztes Lustspiel „Die Jungfern vom Bischofsberg" (1907). Der Dichter

webt um die Stätte seines Jugendglücks eine halb lyrische, halb possenhafte Atmosphäre und erkennt darin wohl die Zeiten von ehemals. Ein melancholischer Schleier liegt über dem Ganzen, trotz aller Lust und heiteren Ausgelassenheit. Aber ob dem Dichter der innere Abstand vom eigenen Erlebnis gefehlt hat, oder ob es nur eine frisch ausgeputzte frühere Gelegenheitsarbeit war, künstlerisch ist es unausgereift. Für eine Posse hat es zu tiefe lyrische Gefühlstöne, für ein humorvolles Lustspiel ist es zu flach gearbeitet, mit zu groben Possenwirkungen versetzt.

3. MITLÄUFER DES NATURALISMUS.

Ein Vergleich von Hauptmanns „Jungfern vom Bischofsberg" mit Sudermanns (geb. 1857) bester Komödie „Schmetterlingsschlacht" (1893) erhellt den Unterschied von dichterischer Konzeption und berechneter Theatermache. Aber ebenso wie wir dem einst viel gelästerten Kotzebue heute wieder gerechter werden, indem wir anerkennen, daß er einen Spiegel seiner Zeit in geschickter Bühnentechnik aufrichtet, so gewinnen wir auch Sudermann gegenüber eine richtigere Stellungnahme, die sich gleich weit von der zuerst übertriebenen Bewunderung wie von der darnach ebenso übertriebenen Verurteilung entfernt hält. Hofmiller nannte ihn einmal den „Sardou aus Matzicken". Damit sind seine Stärken und Schwächen bezeichnet. Victorien Sardou hat am Ende des 19. Jahrhunderts Scribe, der um dessen Mitte die Bühnen beherrschte, abgelöst. Er gleicht seinem älteren Landsmann als Theaterschriftsteller wie ein Ei dem andern, nur daß das Sardou-Ei reichlicher mit attischem Salz serviert wird. Bei aller technischen Virtuosität, bei aller strömenden Erfindungsgabe, bei aller Feinhörigkeit für alles, worüber man spricht: Dichter sind Sudermann wie Sardou nicht. Schon heute muß der Regisseur tiefe Eingriffe machen, um die kitschige Zeitungssprache von Sudermanns Personen einigermaßen lebendig zu gestalten.

Die Philistrosität der Sprache ist Sudermanns Sünde wider den heiligen Geist der Kunst. Sie ist so ledern und hölzern, daß sie heute schon als beabsichtigte Karikatur, etwa mit der Sternheims zu vergleichen, wirkt. Darin liegt auch die größte Schwäche der „Schmetterlingsschlacht". Dagegen verschwindet noch die Unbedenklichkeit, mit der er die seit Kotzebue und noch früher bekannte sentimentale Naive wiederaufleben läßt, oder mit der er den Nietzscheschen Herrenmenschen, die blonde Bestie als großstädtischen Konfektionsreisenden auffrisiert, oder mit der er gar plötzlich im letzten Akte das ganze Ziel der Komödie umsteckt und die übliche soziale Anklagspose stellt. Vorher hat der Grundgedanke der Komödie Ähnlichkeit mit dem des „Roten Hahn". Eine kleine Beamtenwitwe will ihre hübschen Töchter gut an den Mann bringen und dadurch wenigstens der nächsten Generation das Paradies der sozial höheren

Stufe öffnen. Leider ist dieser hübsche Lustspielvorwurf ebensowenig gestaltet worden wie der kluge Ansatz zu einer politischen Komödie der 48er Demokraten in „Der Sturmgeselle Sokrates". Es fehlt Sudermann der künstlerische Ernst, seine innere Schlappheit gibt sich überall: in der verwaschenen Charakterisierung, in dem Mangel an gedanklicher Konsequenz, in der qualligen Sprachbehandlung kund, darüber kann all sein raffiniertes Theaterkönnen nicht hinwegtäuschen.

Formal künstlerisch ist ihm überlegen Ludwig Fulda (geb. 1862). Seine Hauptbedeutung liegt allerdings in der graziösen Eindeutschung Molières. Der darin geoffenbarte Geschmack, die flüssige Ausdrucksbeherrschung, der gewandte Witz, der wie ein Franzose mit liebenswürdigen Zweideutigkeiten zu florettieren versteht, dazu noch die sichere, an den Franzosen und an Kotzebue (an den ebensowohl sein „Talisman" [1892] wie sein jüngstes Stück „Des Esels Schatten" [1922] erinnern) erlernte Bühnentechnik: alles zusammen macht wohl verständlich, warum Ludwig Fulda auch in seinen Originalstücken zu unseren beliebten Unterhaltungsschriftstellern gehört. Er setzt in anmutigerer Form das Werk der französierenden Paul Lindau und Hugo Lubliner fort. Seine Bahnen wandelte, wenigstens in seiner Frühzeit, auch Oskar Blumenthal; dessen „Probepfeil" (1882) liegt noch ganz in der Linie des guten Unterhaltungslustspiels; anscheinend war aber die Possenfabrikation im Gesellschaftsbetrieb einträglicher.

Mit Fulda und Blumenthal sind die Grenzpunkte bezeichnet, zwischen denen harmloser Humor und Witz, sei es in Prosa oder in Versen, sei es in historischem Gewand oder im Rock der Gegenwart, phantastisch-märchenhaft oder realistisch-sittenschildernd, die deutschen Bühnen versorgten und damit die Tradition des Unterhaltungsstücks, wie wir es in der Zeit von 1830 bis 1885 kennengelernt haben, bis auf heute fortsetzten. Der breit aber flach fließende Strom ist überreich an Namen, von denen viele Berühmtheiten waren oder heute sind, die aber alle meteorgleich wieder vom Theaterhimmel hinunterschweifen, ohne daß jemand weiß, wo sie hingekommen sind.

4. EMIL GÖTT.

Unter ihnen ist nur eine Dichterpersönlichkeit von Dauer: Emil Gött (1864—1908). Er hat als einer der Frühesten, ohne dem Kreise um Stefan George anzugehören, sich von dem Naturalismus freigemacht, wozu er sich die Kraft aus Nietzsche holte, nicht aus dem Nietzsche des platten Blonde-Bestie-Evangeliums, wie die achtziger Jahre noch durchweg das Übermenschenideal verballhornten, sondern aus dem Propheten und Eiferer für eine allseitige Ausbildung der Persönlichkeit durch Vergeistigung des Lebens. Aus diesem Ideale, in dessen Lichte selbst ein Bismarck nur ein Starker, kein Großer war, wuchs Gött, wie nach ihm noch vielen, die stärkste Kraft zur

Überwindung des einseitigen Naturalismus, zur Betonung des Geistigen neben dem Physischen.

Gött ist gleich seinem bewunderten Vorbild Dichter und Denker, und allzuoft wird der leichte Flug seiner dichterischen Phantasie durch die Schwere, und sei sie selbst Gold, seiner Reflexion gehemmt. Aber immerhin hat er, nach einem harmlosen Jugendversuch „Freund Heißsporn", die deutsche Lustspielliteratur um zwei wertvolle Werke bereichert. Sein „Schwarzkünstler", der zuerst 1890 als „Adept", dann in einer freibeuterischen, aber gutgemeinten Freundesbearbeitung als „Verbotene Früchte" bekannt wurde, ist ein leichtflüssiges Werk, das zunächst mit dem Herodes-Mariamne-Motiv beginnt und darauf in witzigster Dialogbehandlung aus Vers und Prosa den fahrenden Schüler und Teufelsbanner Hans-Sachsischer Herkunft das Abenteuer zum guten Ende führen läßt. Am Schluß vergißt allerdings der Denker den Dramatiker.

Von tieferem Gehalt ist die „Mauserung" (1907). Ein tiefernstes Lustspiel, das an Tiefe wie an Ernst sich mit unseren kostbarsten Perlen messen kann. Durch die Mauserung, die Läuterung hindurch führt es uns das allseitige Menschideal vor, wie es der Dichter träumte. Aber der Dramatiker versteht wohl eine Intrige kunstvoll zu schlingen, der Dichter weiß wohl in vollendeter Sprachform Tiefstes mit Humor darzustellen, doch wiederum verdrängt zum Schlusse der Denker den Dramatiker, um mit dem Dichter vereint innerste Erkenntnisse und Erlebnisse zu formen. Das ernstheitere Spiel ebbt aus in warmempfundene Reflexionen. So erhebt sich die „Mauserung" turmhoch über die zeitgenössischen Unterhaltungsstücke als gehaltreiche, beseelte Dichtung, aber an Bühnenblut könnten ihr viele abgeben. Das Göttsche Lustspiel blieb daher auch vereinzelt, es hatte nicht die Kraft, Nachfolge zu zeugen.

5. WIENER KOMÖDIE.

Wichtiger als Götts Schaffen ist deshalb für die Lustspielgeschichte die Wandlung, die das Konversationsstück in seinem klassischen Heimatland, in Österreich, in Wien vollzog. Dort wurde die Tradition Bauernfelds weitergepflegt und dem Wandel gedanklicher und ästhetischer Strömungen der Neuzeit angepaßt. Der Führer der aus dem Geiste der Wiener Sprachkultur geborenen Konversationsdramatik ist Arthur Schnitzler (geb. 1862). Schnitzler ist der Bauernfeld der Gegenwart. Mit dessen gepflegtem, witzigen Dialog, der mittlerweile noch durch die sprachpsychologische Schule des Naturalismus gegangen ist, behandelt er in enger Fühlungnahme mit seiner Zeit die Probleme der Gegenwart, so daß etwa sein „Professor Bernhardi" (1912) nicht nur das Thema des Kampfes zweier Weltanschauungen — auch der Verfasser von „Bürgerlich und Romantisch" liebte derartige Kontraste —, sondern auch noch die Judenfrage und andere politischer Art auf-

rollen muß. Aber wie bei Bauernfeld ist auch bei Schnitzler der Dialog die Hauptsache, und den spricht er für alle seine dramatischen Personen selbst.

In ihm beobachten wir jene Fortentwicklung über den physischen Naturalismus, die uns aus Hauptmanns „Schluck und Jau" ansprach. Die Bedeutung der relativistischen Erkenntnistheorie mit ihrem Verzicht auf allgemeingültige wissenschaftliche Objektivität für die Kunst ist deren entschlossene Wendung zur reizsamen Subjektivität. Diese Subjektivität horcht vor allem nach innen und sucht das im eigenen Innern Hörbare wenigstens andeutend wiederzugeben. Diese Haltung entsprach vor allem dem Wiener, dem Angehörigen unseres ältesten Kulturkreises, mit seiner Passivität, seiner genießerischen Momentanëität. Es ist die Verfallsstimmung eines Kulturmenschen, der aus eigener Seelenzergliederung sich Sensationen holt, nicht zu orgiastischem Rausch, sondern zu einem nachdenklich-ironischen Dämmern mit stetem Wechsel seelischer Impressionen. Was Hermann Bahrs „Dialog vom Tragischen" (1904) ausspricht, was aber auch schon aus Hofmannsthals „Gestern" (1891) zu hören ist: die Tragik des heraklitischen Ichs, dem nur das Heute gilt, — sagen uns auch Karls Worte in „Schluck und Jau", daß er den Tag und nur den Tag lebe: „Gestern und morgen sind zwei Schemen". Es ist dies die Stimmung des Fin de siècle, deren Wiener Farben nicht ohne französische Tönung sind.

Das Wort Schnitzlers, daß Gesundheit langweilig sei, bestätigt sich in seinen Dramen, in seinen Lustspielen, die in einem Dämmerlicht melancholischer Heiterkeit weben. Sein Musterbild ist „Anatol" (1893), jener lässige Wiener weltmännische Genießer und Melancholiker. Er zeigt bereits die Reaktion gegen den Ausgangspunkt des Naturalismus, indem ihm Schein mehr ist als Sein. Und dieser Schein ist eine Welt der Grazie und des Charme, die auch die Sprache formt. Ihre Kunst besteht in dem Schweigen, in dem Andeuten. Der Einakter „Literatur" zeigt dieselbe Atmosphäre. Anatole France leiht ihr Worte: „Was kommt es auf die Handlung an, wenn die Geste schön ist". Überall empfangen wir den Eindruck des Spielerischen, des Rokokoartigen, und auch dessen Katzenjammerstimmung bleibt nicht aus. Alle Charaktere scheinen uns etwas angefault mit ihren Liebeleien, nirgends erleben wir die Kraft Gesunder zu stürmisch hinreißender Liebesleidenschaft. Wenn Hermann Bahr, etwa in seinem „Konzert" (1909), etwas kräftigere, wenn auch possenhaftere Töne anschlägt, so atmen wir befreit auf. Aber im Grunde sind sie beide Vertreter derselben Zeitstimmung, desselben Milieus, die eine überaus reizbare Empfindsamkeit zu einem seelischen Witterungsvermögen ausgebildet haben, das ihnen gestattet, soziologische Probleme vorausahnend zu gestalten, das aber doch nicht zum Erlebnis durchdringt und daher sich mit der bloßen Andeutung ge-

nügen läßt. Stets ist die klare Schau von Nebelschleiern umflort, und dieses Dämmer verleiht gerade Schnitzlers Kunst jenes eigenartige weich abschattende Kolorit, das an Corots Landschaftsstimmungen gemahnt. Da aber die oft zur Weichlichkeit sich verzärtelnden Empfindungen nicht zum elementaren Gefühlsdurchbruch kommen, so lassen die Wiener Autoren sich mit neurotischen Reizungen genügen und machen aus der Not eine Tugend, wenn sie nicht gar, wie etwa Felix Salten in „Das stärkere Band", ihren gepflegten Dialog mit kitschiger Rührseligkeit verwässern.

Mit Recht kann man hier, wie Adolf Bartels, von Sensationalismus sprechen, denn Sensationen jagen diese zu ursprünglicher Aktivität verdorbenen, passiven Wiener nach, Sensationen suchen sie zu erregen. Gerade ein feinfühliger Könner wie Arthur Schnitzler, dessen „Liebelei" eigentlich dieser ganzen Wiener Dramatik den kennzeichnenden Titel geben könnte, offenbart ihre Schwächen am besten.

Wir fühlen, hier ist das Ende jenes sittlichen Relativismus, wir fühlen es um so mehr, als Schnitzler seine Kunstmittel, trotz gelegentlicher Neigung zur zu scharf pointierten Reflexion, ja gar zur Sentimentalität, vollendet beherrscht. Hier ist das Fin de siècle des Relativismus. Hugo von Hofmannsthal, der selbst auch noch in seiner letzten Komödie „Der Schwierige" (1921) diesem seelischen Milieu angehört, hat von Anfang an diese Kunst in ihrem Wesen erkannt:

„Eine Laube statt der Bühne,
Sommersonne statt der Lampen,
Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Früh gereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seele,
Unsres Fühlens heut und gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes heimliches Empfinden,
Agonien, Episoden".

Ob er im „Rosencavalier" ein Libretto zu selbständig-dichterischem, innig beseeltem Kunstwerk gestaltet, ob er Molières „Bürger als Edelmann" in tiefsinniges Rahmenspiel von Liebessymbolik rückt, ob er Calderons „La Dama duende" als „Dame Kobold" in graziösester Spiellaune wieder auferstehen läßt, immer zeigt er sich in derselben kultiviert-distinguierten, erbprinzlichen Haltung voll sensibelsten Formgefühls, voll melancholischen Stimmungszaubers, voll fein abgewogener Ironie und zart-müder Seelendifferenzierung. Seine beherrscht-lässige Vornehmheit mit ihrer abgetönten Koloristik und ihrer lächelnden Freude am spielerischen Formausdruck alles Seelischen zeigt das letzte Abenddämmern einer einst urwüchsigen Barockkunst seines Stammlandes.

6. HEIMATKUNST.

a) Josef Ruederer und Ludwig Thoma.

Diese weichliche Großstadtluft, die dem ästhetischen Epikuräismus und Pessimismus der Franzosen entspricht, findet ihr Gegenstück in der kräftigen Landluft der Volkskunst. Anzengruber ist uns der Beweis, daß diese nie abgerissen war. Und mögen auch die Landdichter, wie Kerr als Großstädter und Bewunderer Schnitzlers meint, ärmer sein und die schwer erkannten, feinsten Regungen nicht haben und malen, es bleibt ihnen doch ein Ruhm: „primitivere Gestalten, mit Erdgeruch, zu malen statt verfeinerter; etwas zu geben, was der schlichten Tierheit näher kommt als den letzten uns bekannten Stufungen, Winkelregungen, Gefühlsunterarten".

Von dieser Erdnähe ist allerdings bei Anzengrubers nächstem Nachfolger, Ludwig Ganghofer, (1855—1920) nichts zu verspüren. Charakteristisch für sein bewußt sentimentales Schaffen ist sein vielbejubelter „Herrgottsschnitzer von Ammergau" (1880), der, obwohl er noch sein relativ bestes Volksstück ist, weder Tiefe noch Fülle seines Vorbildes aufweist. Den stärksten Kontrast zur moralsalbadernden Sentimentalität dieser Ganghoferschen Lederhosendramatik bietet die frische Schärfe Josef Ruederers (1861—1914), der allerdings auch Ganghofers weiche, liebenswürdige Gefühlstöne schon aus grundsätzlicher Abwehr gegen alle Ganghöferei unterdrückt. Darin liegt aber auch wieder die Stärke seiner gestrafften, vielstrebigen Dramatik. Weder lyrische Gefühlsstimmung noch epische Zustandsschilderung, einzig und allein dramatische Handlung in konzentriertester Form und daher in intensivster Spannung ist sein dramaturgisches Ziel. So verstand bisher nur Ibsen zu bauen, und mit dieser architektonischen Konzentration war dennoch jedes Drama von individueller Stimmung erfüllt und in der Zeichnung der Umschicht unverwechselbar. Das Umschichtige ist hier bei Ruederer noch stärker betont, da er nicht Individualpsychologie, sondern Landschafts-, Stammespsychologie treibt. Insofern eignet auch seiner Kunst der wissenschaftliche Grundzug des Naturalismus, der seine Menschen aus der Abhängigkeit vom und Anpassung ans Milieu begreifen will. Ähnlich wie uns Hauptmann die Märker im „Biberpelz" und vor allem im „Roten Hahn", Rosenow die Erzgebirgler im „Kater Lampe" vorführt, so zeichnet Ruederer die Oberbayern und ihre Münchener Stadtverwandten.

Aber ebenso wie Hauptmann und Rosenow sich nicht Heimatkunst als Ziel setzen, sondern soziale Gattungskomik, so auch Ruederer. Seine Komödie „Die Fahnenweihe" (1895) ist bei aller dramatischen Konzentration nicht von jener drahtigen Feinheit wie Ibsens Seelendramen, sondern derb und grobschlächtig wie seine Oberbayern. Im Gegensatz zu Hauptmanns geistreicher Laune und lächelnder Heiter-

keit ist Ruederers Lachen dröhnend, aber auch scharf und schneidend. Ein bitterer Unterton schwingt mit. Sein Humor ist nicht aus verstehender, er ist aus eifernder Liebe geboren. Eine Liebe, die überall enttäuscht ist, die überall Täuschung, Hohlheit sieht. Sein Humor wurzelt in dem Leid, daß sein Stamm in dem materialistischen Relativismus versumpft ist, daß der Fluch des Geldes auch das Land verseucht hat. Die unerbittliche Wahrheitsliebe, die er mit den Naturalisten teilt, fordert sein J'accuse. Alle reiche Individualkomik ist ihm nur Mittel zum Zweck, die egoistisch-materialistische Gesamtanschauung der angeblich so treuherzigen Jodler aufzuzeigen, jener Bauern, die wie der schöne Lorenz ihre Mutter wörtlich und tätlich mißhandeln und dann vor den Fremden ein rührseliges Festspiel à la Ganghofer aufführen, worin sie tränenreichen Abschied vom treuen Mutterle nehmen. Diese Satire trifft nicht nur die Bauern, sie trifft auch die gangbare Anschauung der Städter von den Bauern, wie sie auch Literatursatire ist. Ruederers Stellung erhellt aus den Worten des Posthalters gegenüber dem Münchener Salontiroler und Volksstückfabrikanten Götzensperger, bei dem wir nur indirekt an Ganghofer zu denken brauchen: „Du Schnadahüpflhanswurst! Du kennst ja kein' Bauern, Du hast ja noch gar kein'n g'seh'n in Dei'm Leben, sonst tatst kein solchen Mist schreiben. »Und geben schlicht ohn' Falsch und Spott, nur unser biederes Grüß Gott!« Jawohl! Du mit Dei'm schlichten Gebirgsvolk balst mir net gehst! A Lumpeng'sindel is de ganze G'sellschaft!" Der Humor ist, daß der Posthalter selbst einer der schlechtesten Lumpen ist.

Wohl blickt des Dichters Gesicht mit den strengen Augen, den düsteren Stirnfalten, den herben Mundzügen zwischen den Zeilen durch, aber die Darstellungsform ist objektiv, gleich bissig gegen Städter wie Bauer, sie bemüht sich jene Unpersönlichkeit zu zeigen, die von Frankreich dem Naturalismus kam. Mit kühler Sachlichkeit gibt er in echt naturalistischer Eindruckskunst die Dinge, wie er sie sieht, entschleiert sie rückhaltlos, ohne irgendwelche Wertungen daran zu knüpfen. Als Vertreter der Stadt werden uns vorgeführt u. a. die titelsüchtigen Kleinbeamtenfrauen, die mit ihren krähwinkeligen Eigenschaften uns längst von Kotzebue her vertraut sind; der Münchener Cafetier, der sich mit dem Gelde Rettingers, des Liebhabers seiner Frau, die ländliche Posthalterei erstanden hat und ohne Gewissensskrupel weiter aus dem fortbestehenden Verhältnis seinen Gewinn zieht, aber seinen „guten Namen befleckt" sieht, wenn die ehrenwerte Posthalterin noch einen zweiten, diesmal allerdings zahlungsunfähigen Liebhaber sich hält; oder der Herr Großhändler Rettinger, dem seine Reserveoffiziersehre gerade gut genug zu hochtrabenden Phrasen ist und dessen Moralkodex den einzigen Grundsatz enthält: Alles ist erlaubt, solange es nicht bekannt wird. Ruederers Humor, den Hofmiller wild und eiskalt nennt, schließt keine Kompromisse, ebenso-

wenig wie wir am Schlusse vom „Biberpelz“ die traditionelle Tugendgeste beobachteten; hier wird das ganze Treiben gekrönt, indem das tugendreiche Kleeblatt: Posthalter, Frau und Rettinger unter Sanktion des Pfarrers zu Ehrenmitgliedern des Findelhausvereins ernannt werden.

Die Komödie aus dem Revolutionsjahr 1848 „Morgenröte“ (1904) ist Kleinbürgersatire mit Münchener Lokalkolorit. Mit ingrimmigem Humor wird gezeigt, wie dem Münchener Bierbankpolitiker im Grunde ein gefüllter Maßkrug wichtiger ist als alle Revolution um die berüchtigte Lola Montez. So wenig wie Sudermann hat Ruederer uns die politische Komödie des Jahres 1848 gegeben, aber das Jahr 1918 hat bestätigt, wie richtig er den Münchener Spießer mit seiner schwunglosen Indolenz gezeichnet hat. Als eben zum Schlusse der Revoluzzer Eisenkopf die Morgenröte aus dem Osten ankündigt, da tritt der Herr Pfarrer mit dem Weihrauchwedel ein und die Maderbräuin, die allein in all dem Geschrei ihren Geschäftssinn nicht verloren hat, ruft jenem zu: „Herr Eisenkopf, steigen S' runter. Machen S', daß S' weiterkommen, ja, ja, gehen S' nur, 's ist das Beste, was S' tun können“. Die Welt geht weiter, ein neuer Banzen wird angestochen.

Ein Vergleich mit Ludwig Thoma (1867—1921) offenbart am besten die ursprüngliche Dramatikernatur Ruederers. Thoma kommt höchstens einmal in dem prachtvollen Bauerneinakter „Die Medaille“ über den Episodenstil des witzigen Simplizissimus-Schriftstellers hinaus. Die vieraktige Komödie „Die Lokalbahn“ kann sich nicht entfernt mit Ruederers „Fahnenweihe“ messen; obwohl sie voll von Witz und wirkungsvoller Komik steckt — auch hier begegnen wir im zweiten und vierten Akt dem Motiv der Wiederholung mit umgekehrtem Vorzeichen —, fehlt es ihr an der zwingenden dramatischen Konsequenz. Der Impressionismus hat alle Tektonik aufgelöst.

b) Fritz Stavenhagen.

In dramatischer Gestaltungskraft ist dem Bayern Ruederer der Niederdeutsche Fritz Stavenhagen (1876—1906) zu vergleichen. Wie Hebbel, dem er auch an unbeugsamer Willenskraft gleichkommt, ist er Niedersachse. Gerade hatte um die Jahrhundertwende die stämmische Heimatskunst neue kräftige Antriebe erhalten durch das Wirken des Elsässers Fritz Lienhard und des Niedersachsen Adolf Bartels. Mit Fritz Stavenhagen ersteht ihr sofort einer der stärksten Dramatiker. Die Komödie „De ruge Hoff“ (1906) hat in der Zeichnung sittlicher Verwahrlosung Ähnlichkeit, wie schon Soergel bemerkte, mit Ruederers „Fahnenweihe“. Doch dem Niederdeutschen ist die Zustandsschilderung nicht Selbstzweck, sie gibt nur die Symptome von tiefer wirkenden Naturkräften in den Geschlechterbeziehungen. Das Lustrum, das zwischen beiden Komödien liegt, hat den Blickpunkt der Eindruckskunst von der äußeren physischen Wirklichkeit in die Tiefen und Untiefen der Seele verlegt. Das für die Komik unerschöpfbare

Gebiet des Sexuellen gibt die Möglichkeit, aus dem Animalischen das Allgemeinmenschliche humorvoll erstehen zu lassen. Rauh, knorrig und hart sind die Bauern wie das Land, mit dem sie in harter Arbeit ringen, derb ist auch das dramatische Gefüge, aber dennoch von einer bezwingenden Kraft in der nervigen Ballung von Handlung und Landschaftscharakter.

Aber Stavenhagens beste Komödie, auch nach seiner eigenen Schätzung, ist „De dütsche Michel" (1905). Eine eigentümliche Märchenstimmung liegt über dieser realistischen „niederdeutschen Bauernkomödie". Der junge Graf, dessen Umgebung wie in Hebbels Komödien etwas blaß geraten ist, wird durch böse Gesellschaft zur Bedrückung seiner Bauern verleitet; ihr Widerstand ist das Stahlbad seines eigenen Charakters. Die halb traumvisionäre Grafenhandlung ist jedoch nur das Mittel, um den niederdeutschen Bauerncharakter zu entfalten. Insofern ist es eine Charakterkomödie, nur handelt es sich nicht um einen Individualcharakter, sondern um einen Stammescharakter; auch hier, wie in Hauptmanns „Webern", ist die Masse der Held. Dem vermeintlichen Toten geben die Bauern den verlangten Tribut; vor dem Tod schweigt aller Haß, wie auch die Globsower ihrem verstorbenen Dubslav Stechlin zurufen: „He wihr so wiet janz good", aber den Lebendigen schlagen sie lieber tot. Es ist nicht nur das Gefühl des Überlistet- und Betrogenseins, auch nicht nur bäuerlicher Geiz und Habsucht, es ist die niedersächsische storrige Unbeugsamkeit, die Starrheit des Rechtsempfindens, die die Dittmarsen lieber tot als Sklaven sein läßt. Hier ist nichts von weichen Gefühlchen, vom müden Wiener Impressionismus zu verspüren. Hier ist Erdgeruch, Tierheit; salzige Seeluft weht in der Wahrheit dieser Komödie. Das Klobige der Charaktere ist nicht zierlich zugeschnitzt; es wirkt daher auch klotzig und holperig, aber es wirkt auch primitiv, elementar und wahr, und aus diesem gesunden Nährboden erwächst der frische derbe Humor. Der Vergleich mit Holberg liegt nahe, obwohl vielleicht des stammverwandten H. Boßdorf (1877—1921) urwüchsige Komödien „Kramer Kray" und „De rode Uennerrock" diesem noch näher stehen. Stavenhagen schaute seine Bauern, gestaltete sie und hatte die dichterische Kraft, diese plastischen Einzelgestalten zum Symbol der Landschaft zu ballen. Hier verspüren wir nichts von dem Doppelsein des katholischen österreichischen Bauern, hier ist alles bodenständige Einheit, die in derber Realität mit beiden Füßen auf dem Boden steht.

c) Karl Schönherr.

Darin ist das niederdeutsche Dialektlustspiel grundverschieden von der Tiroler Dialektkomödie Karl Schönherrs (geb. 1868) „Erde" (1907), die dem „Dütschen Michel" wenigstens an dichterischem, wenn auch nicht dramatischem Wert gleichsteht. Hier hat die österreichische Dramatik, die in der Großstadt, in Wien, unter dem Ein-

fluß des Auslands in eine müde Verfallstimmung des Rokoko geraten war, aus dem Volkstum frische Kraft geholt und damit den Weg zur alten Tradition wiedergefunden. Statt des zärtlichen Rokoko schauen wir jetzt wieder die wuchtigen ausladenden Gebärden des Barock, statt der dekadenten Seelendifferenzierung erleben wir erdnahe Urgefühle, statt der Spielerei Leidenschaft. Daher konnte Walzel in Schönherrs Bauern Naturen erkennen, in denen es glüht, deren inneres Erleben den stürmischen Rhythmus des Barock hat. In gegenseitiger Unterstützung bewirken die triebhaften Naturgefühle und der drängende Barockwille seelische Spannungen von gewaltiger Weite und Intensität.

Allerdings liegt hier auch eine Gefahr: das Barock ist die Kunst der betonten Pose. Die stumme sinnbildliche Pantomime, auf die Nadler in Schönherrs Dramen hinweist, nicht bloß bei der Bewegung der einzelnen Figur, sondern oft im Aufbau ganzer Szenen, findet in jener Barockpose ihren Grund. Schönherr, der Sprößling des Landes, in dem das Barocktheater seine Heimat, Blüte und ununterbrochene Tradition hat, will Theater machen. Er wäre sonst kein Barockkünstler. Jüngste Literaturentwicklung hat uns gelehrt, darin einen Vorzug seines dramatischen Schaffens zu sehen. Denn zweifellos laufen und liefen wir in der Vergangenheit oft Gefahr, unter dem Einfluß einer protestantisch-bilderstürmerischen Orientierung das Drama als Wortdichtung und nicht als Bühnendichtung, spiritualistisch und nicht sensualistisch aufzufassen, hat doch der Protestant Lessing das — zum mindesten für die phantasie- und illusionsunfähige Mehrheit der Menschen — heillose Wort gesprochen, eine Tragödie müsse beim Lesen ebensogut wirken wie auf der Bühne. Aber andrerseits führt der Wille zur sinnlichen Veranschaulichung, in dem Kunst des Barock und Kult des Katholizismus zusammenfallen, leicht zur Veräußerlichung, zur Nur-Pose. Die innerlich gemußte seelische Spannung wird äußerlich gewußte theatralische Spannung. Und dieser Gefahr ist Schönherr nicht immer entgangen, am ehesten jedoch in „Erde".

Schönherr gibt hier nicht, wie die Wiener, Psychologie in feinsten Schattierungen, sondern Seelenbiologie mit mächtigen Akzenten. Es kommt ihm weniger auf die Seelentätigkeiten des Menschen an, als auf die Aufhellung der Verwurzelung des Seelenlebens mit der Natur, wobei Natur nicht nur ein mechanisches System ist, sondern ein vitales Geschehen, oder wenigstens eine Verbindung von Anorganischem und Vitalem, von Nur-Räumlichem und Lebensvorgängen. Der Mensch wird als abhängig von der Natur, als ihr Glied betrachtet. Hierin liegt der Unterschied gegenüber Ruederer. Dieser steht dem sozial interessierten Naturalismus nahe und sucht seine Gestalten vom Gesichtspunkte des sozialen Milieus aus zu fassen. Schönherr dagegen legt das Schwergewicht auf die Bedeutung der natürlichen

Umschicht, also auf die geopsychischen Erscheinungen, um Hellpachs Ausdruck zu benutzen, der damit die das Seelenleben bestimmenden Faktoren Landschaft, Klima, Wetter zusammenfaßt. Deutlich fühlen wir deren Einwirkung, wenn im ersten Akte, an einem sonnig-heißen Sommertag, da alles in prangender Frucht steht, der alte Grutzhofbauer trotz seiner zweiundsiebzig Jahre in aller Fülle strotzender Gesundheit voll „Schmalz und Schmier" vor uns steht; wenn im zweiten Akte, an einem sonnenlosen graufrostigen Spätherbsttag, da Baum und Strauch kahl und verdorrt stehen und die Berge bereits im Schnee liegen, der alte Grutz sich seinen Sarg bestellt und sich ins Sterbebett legt; wenn im dritten Akte, an einem brausenden Vorfrühlingstag, da alle Säfte steigen und die Erde schon die Wintersaat vortreibt, der alte Grutz sich wieder erhebt und seinen Sarg zu Brennholz zerhackt. Es sind dies nicht nur symbolische Vergleiche, wir verspüren das Wirken der Natur selbst.

Der Dichter will noch mehr zeigen als nur die Einwirkung geopsychischer Faktoren. Seit dem Ende des Jahrhunderts ist die Lebenskraftlehre wieder zu Ansehen gekommen, die die Natur nicht nur als natura naturata, sondern als natura naturans begreift. Die Neuromantik ist auch in der Naturphilosophie ihrer älteren Schwester treu geblieben. Der alte Grutz ist selbst das Symbol der unveränderlichen, in ewigem Rhythmus gleichbleibenden Natur. Alle menschliche Berechnung zerschellt an ihm wie an ihr, und die berechnenden Menschlein in ihrer nackten Kleinheit sind das Objekt unseres Humors. „Überall die gleiche Raunzerei! Und g'schehen tut ja doch, was die (Natur) da draußen will! Man ist nur ihr Hanswurst!" Die „extraige Offenbarung" des Steinklopferhans Anzengrubers ist in Grutz lebendig, darin zeigt sich die Verwandtschaft echter Volkskunst; aber sie ist in ihm vertieft. Grutz ist selbst die Natur. „I stirb ja nit! Bin meiner Lebtag knietief in der Erd dring'steckt!" Mensch, Tier, Erde sind gleichermaßen beseelt, daher das Mitgefühl des Grutz mit dem steinbeschwerten Acker, mit dem leidenden Pferd. Ein zeitloses Naturwalten, das in der Wageszene des letzten Aktes zu grausem Humor gesteigert ist, weht uns an mit einem Hauch der alten Edda. Die Natursymbolik ist zum Naturmythos geworden.

Die Kunst des Dichters zeigt sich darin, daß diese tiefsinnigen Gedanken uns unmittelbar aus den derben Holzschnittfiguren der Bauern anspringen. Nur selten, wie etwa in den Gesichten des Knechtl, oder daß in allzu grober Symbolik dieser Jüngste dem Ältesten im Tode vorausgehen muß, verspüren wir den berechnenden Techniker. Prachtvoll sind die Kontraste von Mann und Frau gesetzt, jener das Dynamische, Sehnsucht nach Fortpflanzung, diese das Statische, Sehnsucht nach der eigenen Scholle; beide wieder sich im Grutz vereinigend, er ist das beherrschende Zentrum, er ist auch der Hauptträger jenes beliebten Kunstmittels Schönherrs, durch leit-

motivische Wiederholung typischer Wendungen das vielstrebige Gebäude zusammenzuhalten. Die zwingende Konzentration auf eine Hauptperson bei einer reichen Zahl an Bedeutung abstufender Nebenfiguren, die Kongruenz dieser Hauptperson mit der Hauptidee, die das Lustspiel der Schicksalsdramatik zuweist, die von diesem naturwaltenden Schicksal beherrschte schwellende Rhythmik voll reichster Spannungen: alles zeigt den Barockcharakter der Dichtung.

Gleiche Kunsthöhe haben Schönherrs Lustspiele nicht wieder erreicht. Doch „Die Trenkwalder" (1914), teilweise eine Überarbeitung seines „Sonnwendtag", sind uns interessant, weil jene Doppelwelt der katholischen Bauern, die wir bei Anzengruber beobachteten, hier die Grundlage des Lustspiels bildet. In „Erde" klingt das Motiv nur vorübergehend an, in den Drohungen des Totenweibele etwa. Hier aber spinnen die Handlungsfäden wie die Reden ständig hinüber und herüber zwischen der Welt, darin die Patscheiderin kräftig auf beiden Beinen stehend regiert und auch gelegentlich in heißem Blutdrang liebt, und jener Welt, darin sie ein Tauschgeschäft mit dem Herrgott macht, um für eine Kirche nebst Pfarrer ihrer Liebessündenschuld ledig zu werden; zwischen der Welt, darin Metzger, Wirt und Kaufmann die Wallfahrer schröpfen, und jener, da diese mit den Heiligen auf Du und Du stehen; zwischen der Welt, darin der alte Pfarrer von seiner Haushälterin tyrannisiert wird, und jener, da das Jesuskind mit fröhlichem Lächeln sein Geigenspiel quittiert.

Dieses Zweiweltensystem ist in Barockform mit all den Kunstmitteln der „Erde", wenn auch in weit gröberer Bauart, aufgebaut; aber es fehlt der innere Zwang. Wir erleben hinreißende Spannung und enden in Theaterspuk; hellsichtige Naturwüchsigkeit wechselt mit toten Jahrmarktspuppen; zu dichterisch geschautem Symbolwerk gesellt sich bengalisches Feuer und rationalistische Lehrmoral. Hier wurde die Barockpose übermächtig, so daß trotz Witz und ursprünglichem Humor ein Dichtwerk entartete.

7. JÜNGSTE LITERATUR-ENTWICKLUNG IM SPIEGEL DER BÜRGERSATIRE.

a) Otto Erich Hartleben.

„Die Trenkwalder" schließen sich, im Gegensatz zu „Erde", näher an Ruederer und Thoma an, weil sie die Profitgier der bürgerlichen Berufstypen satirisieren. An Hauptmanns „Rotem Hahn" beobachteten wir bereits die humorische Zeichnung des sittlichen und wirtschaftlichen Relativismus. Seine Grundlage ist materialistische Weltanschauung, deren künstlerischen Ausdruck wir im Naturalismus erlebten. Dessen stark betonte sozialistische Seite mußte von vornherein eine Abwehrstellung begünstigen gegenüber der Bourgeoisie,

der satten Klasse der Besitzenden. Folgerichtig gewahren wir Bürgersatire bereits in der naturalistischen Frühzeit.

Doch wenn wir einen Otto Erich Hartleben (1864—1905) als Satiriker des Bürgertums kennenlernen, dann genügt die sozialistische Theorie zur Erklärung nicht. Tatsächlich ist auch seit der Romantik, die am stärksten mit Eichendorff „Krieg den Philistern" ansagte, im ganzen 19. Jahrhundert der Bürger immer wieder die Zielscheibe satirischer Spottpfeile gewesen. Und in dem Brauch, die Philister auf die Bühne zu bringen, trafen sich bereits die beiden klassischen Antipoden Aristophanes und Menander. Was den Bürger zu der unsterblichen Figur der Komik macht, ist der Mangel an Leben, die Starrheit seiner Konvention, das Mechanisch-Maschinelle seiner Lebensweise, sein Marionettencharakter, seine Unpersönlichkeit. Der Kontrast zwischen seinem So-Sein als Bürger und seinem Soll-Sein als Mensch ergibt die Komik, da er in gutem Glauben Anspruch erhebt, als lebendiger, vollbewußter, selbstentscheidender, individueller Mensch zu gelten und die daran zu knüpfenden Erwartungen nicht erfüllt. Er will etwas scheinen, was er nicht ist. Er ist als reales Kollektivwesen etwas, was seiner ideellen Menschbestimmung widerspricht. In diesen Kontrasten wurzelt seine Komik.

Das Gegenstück zum Bürgerphilister ist der Bohémien, der in anarchischer Selbstwilligkeit alle Konvention verachtet und nur seinem Ich lebt. Daß auch diese Lebenshaltung bewußte Pose und damit maschinelle Starrheit werden kann, läßt auch sie zum komischen Objekt werden. Selbstpersiflage ist daher gerade bei Bohémiens oft zu beobachten. So auch bei Hartleben. Er ist der typische Repräsentant seiner relativistischen Epoche, der, zu schwach sich aus ihr herauszufinden, sich wenigstens daraus das Recht zu eigener Lebensweise holt und nun von seinem Bohèmetum aus das bürgerliche Philistertum verlacht, indem er ihm, wie Heinrich Hart schrieb, mit heuchlerischer Zärtlichkeit eine Narrenkappe aufsetzt. Seine Komödien „Angele", „Hanna Jagert", „Die Erziehung zur Ehe", „Die sittliche Forderung" sind amüsant und witzig, aber im besten Falle nur humorvolle dialogisierte Anekdoten; am ehesten kann noch „Hanna Jagert" als dramatisches Lustspiel gelten, aber auch hier fehlt ihm die Kraft zum Ganzen, er bleibt am Einzelnen haften. Hier kommt besonders deutlich zum Ausdruck, wie wenig seine Bürgersatire sozialistischen Ursprungs ist. Ja, wir verspüren eher Nietzsches Töne in der Abwehr der Massen, allerdings ohne jedes Pathos. Hartlebens Satire verdient diesen Namen im Grunde gar nicht, da ihr jede Schärfe fehlt, da sie nicht der Ausdruck einer sittlichen Überzeugung ist; jedenfalls ist sie, um Schillers Unterscheidung anzuwenden, rein scherzhaft und nicht pathetisch. Als relativistischer Impressionist gibt er nur Eindrücke wieder, ohne Werturteile dranzuknüpfen, und da die Eindrücke ihm auf dem Wege durch den karikierenden Spiegel seines Bohèmetums vermittelt wer-

den, so sind seine Bilder komisch verzerrt, ulkig. Diese harmlose Lächerlichkeit hat allerdings noch keinen Philister getötet, aber in jener allzu wissenschaftlich ernsten Literaturepoche hat er dem intellektuellen Spiel der Gedanken und Vorstellungen sowie der Anmut der graziösen Leichtigkeit ihrer Formgebung wieder zum Recht verholfen.

b) Frank Wedekind.

Hartleben hat damit bereits die soziale Ideendiskussion des Naturalismus verlassen. Schnell wurde allenthalben erkannt, daß diese engen Grenzen nicht einzuhalten seien. An Nietzsche erwuchs die Besinnung auf das Menschsein; der Dichterphilosoph gab die Kraft, die Schranken des Kastenmäßigen, Klassenartigen zu durchbrechen. Noch früher als Gött hat Frank Wedekind (1864—1918) den Naturalismus überwunden, er gehörte ihm überhaupt nie an. Seine Komödie „Die junge Welt“ (1889) mag, nach Fechter, die Antwort sein auf die Indiskretion des „Friedensfests“, worin Gerhart Hauptmann Bekenntnisse Wedekinds als Stoffmaterial verwendete. Jedenfalls zeigt diese Komödie aus dem Jahre, da eben mit Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ die Sonne des Naturalismus im Drama aufgegangen war, bereits eine deutliche Satire auf die naturalistischen Dichter, die mit ihren Beobachtungssammlungen, ihren „cahiers“ die Phantasie ersetzen wollen.

Aber Wedekind zielt darüber hinaus auf das Menschliche in Reinkultur. Das bedeutet negativ die Abwehr alles Konventionellen und Traditionellen, das ist die Kampfstellung gegen alles, was Bürgertum heißt im weitesten Sinne, so daß er ebenfalls schon in seinem Erstlingsstück sich auch gegen Frauenbewegung und Sozialismus wendet. Alles, was den Geist, die Persönlichkeit, die Freiheit irgendwie einengt, sei es durch Übereinkommen, Gesetze, Moden, ist Bürgertum, dessen erklärter König Pietro ist, und damit feindlich dem Menschtum, dessen verhöhnter König Nicolo ist („König Nicolo“). Der Marquis von Keith aus der nach ihm benannten Komödie, der Betrüger und Hochstapler, ist ein Genie, das sich über alle Sitten- und Moralgesetze hinwegsetzt, aber auch er kann der Gewalt, die alle Wesen bindet, nicht entgehen: der zähen, schleimigen Masse des Bürgertums, dem großen Krummen aus Ibsens „Peer Gynt“; sein geniales Werk wird von den triefäugigen Münchener Bierphilistern vollendet, der Gauner wird von Konsul Casimir in aller Bürgerlichkeit übergaunert, um damit unfreiwillig den Beweis zu liefern, daß mit der Moral immer noch die besten Geschäfte gemacht werden. Sein Geschäft ist fehlgeschlagen, daher ist er der Sünder, wie er ja selbst schon längst erkannt hat, daß Sünde nur eine mythologische Bezeichnung für schlechte Geschäfte ist. Darin liegt genug Komik. Sie wird aber noch vertieft dadurch, daß ja dieser internationale Schwindler, der schon als Bastard außerhalb der Gesellschaft steht, dennoch in ihren Bann

gerissen wird durch den alles beherrschenden Geschäftssinn. Darin zeigt sich diese Macht des Materialismus, die Nicolo zum Hofnarren, Hetmann in „Hidalla" zum Zirkusclown macht, und die wir bei Schönherr und Ruederer als Drang zum Kapital, bei Hauptmanns „Rotem Hahn" als Drang zum Emporkommen sahen. Marquis von Keith bringt diesen Mammonismus auf die Formel: „Es gibt keine Ideen, seien sie sozialer, wissenschaftlicher oder künstlerischer Art, die irgend etwas anderes als Hab und Gut zum Gegenstand hätten". Marquis von Keith ist nicht nur der Exponent dieses skrupellosen materialistischen Geistes, er ist auch sein Opfer, und nichts zeigt dessen Macht heller, als daß gerade dieser zur Freiheit Geborene ihr unterliegt.

Aber eine Kraft gibt es, die sich mächtiger erweist als die alles Persönliche vernichtende Macht mechanistisch-materialistischer Zivilisation, eine Kraft, der selbst der Konsul Casimir unterliegt: das ist der Geschlechtstrieb. In dessen Darstellung sieht Wedekind das Positive in seinem Ziel, das Rein-Menschliche zu ergründen. Die Allgewalt des Geschlechtstriebs zerschlägt das Gerüst der Bürgerlichkeit. Er ist der Erdgeist, dem Künstler wie Wissenschaftler, Kaufmann wie Muskelmensch, Gymnasiast wie Greis untertan sind („Erdgeist"). In ihm glaubt Wedekind rousseauistisch die Natur wiederentdeckt zu haben. Zweifellos hat Wedekind stärker als je einer vor ihm das Geschlechtliche in seiner Bedeutung für das Gemeinschaftsleben erkannt und damit der psychoanalytischen Forschung vorgearbeitet. Aber er, der stärkste Ankläger des Materialismus, er, der darob zum Satiriker der gesamten Zivilisation, nicht nur des Bürgertums geworden ist, kann sich selbst nicht aus dessen Bann befreien. Wohl sucht er mit seinem Hetmann ein drittes Reich, in dem die Fleischeslust in einer höheren Welt der Schönheit aufgehen soll, aber sein Ende ist die Verzweiflung, die zum Strick greift. Wedekind fehlt die Kraft eines optimistischen Idealismus, um sich aus dem Materialismus, dessen Gefahr und Unwert er erkannt hat, zu befreien. Trotz aller Sehnsucht bleibt ihm alles nur eine Fleischfrage, er ist im Grunde doch noch Materialist, dem Geist Kindermärchen bleibt. Seine revolutionäre Gesinnung findet keine grundsätzlich neuen Gesetze, sondern begnügt sich mit der Umkehrung der alten, so daß er etwa den engherzigen Priestern des Überkommenen höhnisch entgegenruft: ein nacktes Weib ist sittlich, ein bekleidetes unsittlich. Da er aber viel zu klug ist, um diesen Trug nicht einzusehen, so wird der Zivilisationssatiriker zum Kulturpessimisten. Der Geschlechtstrieb ist die Urkraft, die niemals zum Ziele kommen, niemals befriedigt werden kann. Wedekind ist grundsätzlich ein Schopenhauer, der an Stelle des Willens den Geschlechtstrieb setzt und damit zur gleichen Überzeugung gelangt, daß die Welt eine Welt des Elends und des Leidens ist.

Diese Erkenntnis sucht Wedekind immer wieder erneut darzustellen. Er hat nichts von der graziösen Leichtigkeit Hartlebens, von dessen

göttlicher Anmut. Wie ein orthodoxer Eiferer stürzt er sich immer wieder voller Leidenschaft auf sein Thema und macht die Bühne zur Kanzel. Daraus kann kein befreiender Humor erwachsen. Es ist ihm heiliger Ernst. Er ist durchaus nicht amoralisch. Wohl ist er antimoralisch, soweit Moral irgend etwas mit Überlieferung oder Konvention zu tun hat. Ihm geht es um eine natürliche Sittlichkeit. Diese verficht er mit all der Unduldsamkeit eines engherzigen, beschränkten Sittlichkeitsfanatikers. Wohl ist die Gewalt seiner Leidenschaft und seines Temperaments imponierend, aber sie verhindert jede künstlerische Bändigung im Aufbau wie im Ausdruck. Er selbst bekennt: „Wenn ich als Ethiker die Arme frei haben wollte, mußte ich als Künstler jedem Widerspruch aus dem Wege gehen". Er zerschlug die Form des naturalistischen Dramas und fand seine eigene Form, die fast Formlosigkeit ist, und die ihn ebensosehr zum Begründer des expressionistischen Dramas macht, wie sie ihn in die Nähe der Romantiker, insbesondere Grabbes, rückt.

Aus der Welt der Schauerromantik, Moritaten und Schundromane holt er seinen Stoff und kleidet ihn in Gegenwartsgewand. Ohne jede naturalistische Absicht der Einfühlung will er daraus seine Erkenntnis abstrahieren, um gerade durch die Trivialität des Stoffes deren Zeitlosigkeit zu erhärten. Gegenüber der Objektivität des impressionistischen Naturalismus erstrebt er bewußt unbedingte Subjektivität. Aber ebensowenig wie er als Gegner alles Materialistischen sich vom Materialismus freimachen kann, kann er sich vom Impressionismus vollkommen befreien. Er hat nicht die Kraft der Entscheidung. Lulu endet unter dem Messer des Aufschlitzers, und das Schlußwort des Marquis von Keith: „Das Leben ist eine Rutschbahn" ist schließlich auch nichts anderes als ein Ignorabimus.

Wie immer wieder, schon in „Fritz Schwigerling oder der Liebestrank", auf den Zirkus Bezug genommen wird — Wedekind zog selbst 1888 ein halbes Jahr in einem Zirkus umher —, so stellt er auch immer sich selbst dar. Daher die Ähnlichkeit seiner Dramen; Josef Hofmiller hat schon recht: Wedekind hat nur eine einzige Walze. Der tiefere Grund aber der Ähnlichkeit ist, daß sie keine Kunstwerke sind, die als solche selbständige und unwiederholbare Individualitäten darstellen; es sind dialogisierte Erörterungen seiner Idee vom Rein-Menschlichen, die er auf die beiden Grundprobleme reduziert: Mann und Frau, Mensch und Gesellschaft. Es fehlt der eigentliche dramatische Lebensnerv. Die vorhandenen Spannungen sind solche stofflicher Art, wie sie Kolportageromane mit sich bringen, oder formaler Art, wie sie der Barockkunst eignen.

Die Form der Darstellung ist die der Inkonsequenz, der Willkür, der Unterbrechung des Kausalnexus. Darin liegt romantische Ironie, die immer wieder die Illusion zerreißt. Wedekinds Technik läßt uns auf ein Ziel lossteuern, um im letzten Augenblick daneben zu landen.

Er bereitet tragische Situationen vor, um zum Schlusse durch einen Seitensprung ins Komische umzuschlagen, wie etwa beim Schluß vom „Kammersänger". Die Ironie der Wirkung geht sogar oft noch ungewollt über Wedekind selbst hinaus, wenn aus erstrebtem Ernst Komik hervorbricht; er will natürlich sein und wirkt als Poseur.

Dennoch aber liegt in seinen Stücken, vor allem in denen der ersten fünfzehn Jahre seines Schaffens, eine seltsam bannende Gewalt. In die Schauerromantik zucken jähe, grelle Blitze, die bis ins Tiefste aufreißend erhellen, rationalistische Schulmeisterei wird von schlagendem, wortkargem Dialog unterbrochen, die Marionettenfiguren seiner Menschen zeigen plötzlich in wenigen Strichen, die an Gulbransson erinnern, eine überzeugende Lebensfülle, die die Fratzen gespenstisch aufleuchten läßt; über alle Flachheiten, aber auch über alle Abgründe stürmt jener allgewaltige Trieb, der alles Fragmentarische dennoch wieder zur Einheit zusammenspannt. Diese drängende Dynamik reißt über alle Öden einer oft schauderhaften Wortgebung hinweg und überzeugt trotz allem Fratzenhaften von dem sittlichen Ernst des Dichters. Ja, dieses Fratzenhafte, Marionettenhafte ist wiederum nur Mittel zum Zweck, um sein sittliches Erlebnis zu grellem Ausdruck zu bringen. Hier haben wir keine abgeklärten, humorgestalteten Lustspiele, sondern Grotesken, die aufgebaut sind auf innerlich erlebten Wahrheiten, die deshalb auch tiefere Wahrheit verkünden als die Eindruckskunst des Naturalismus. Hier ist das Leben nicht fein säuberlich in Tragik und Komik geschieden, beides ist ineinander verflochten, bedingt sich gegenseitig wie Licht und Schatten. So mag der dramatische Nerv fehlen, dafür liegt hier in konvulsivischen Zuckungen der Lebensnerv bloß.

c) Neuromantiker.

Wedekinds Abstraktion des Lebens ist zugleich dessen Ballung. Er wird dadurch richtunggebend, und Freyhan, der das „Drama der Gegenwart" auf seine Wesenskräfte durchprüfte, hat ihn mit Recht „Bahnbrecher und Wegbereiter des dynamischen Dramas" genannt. Die Komödie hat von seinen beiden Grundproblemen in erster Linie die Beziehungen von Mensch und Gesellschaft weiter behandelt. Doch wird die Weite des Kreises Wedekindscher Weltschau wieder in die Enge Hartlebens zurückgeschraubt. An Stelle von ethisch fundierten Zivilisationsgrotesken begegnen wir ästhetisch orientierter Bürgersatire. So gibt uns Paul Apel (geb. 1872) in „Hans Sonnenstößers Höllenfahrt" (1911) ein lustiges Spiel von dem Alpdruck, den das grammophonspielende, sentimentale, neugierige, taktlose Spießertum einem Menschen von Geschmack verursacht. Im Grunde ist dies der Standpunkt von Kotzebue. Neu wirkt nur die Einkleidung in eine Traumvorstellung, die Erkenntnisse moderner Traumpsychologie erfolgreich in komische Münze prägt. Bühnentechnisch schwächer,

aber dichterisch stärker ist Hermann Essig (1878—1918), der aus dem naturalistischen Impressionismus zu einer romantisch-phantastischen Symbolik strebt. Ein jeanpaulisierender Humor erblüht in seinen Krähwinkeliaden „Die Weiber von Weinsberg“ (1909) und „Die Glückskuh“ (1910) aus der Kleinheit alles Menschlichen und hebt trotz des Gestaltungsmangels die Karikatur zum Individuellen. Die menschlichen Zusammenhänge und Beziehungen in der Beschränktheit ihrer Kirchturminteressen, ihrer persönlichsten Wünsche ergeben eine mit Beklemmungen versetzte Komik, deren Wirkung in der Selbstverständlichkeit beruht, mit der in einer engen, derbrealistisch gezeichneten Wirklichkeitswelt Sitte und Sittlichkeit negiert werden zugunsten der Befriedigung eigensüchtiger Triebe.

Weg von aller äußeren Wirklichkeit führt Karl Hauptmann (1858 bis 1920). Ein beschaulicher Lächler baut er in seinen Menschen eine Gemütswelt auf, die in dem jähen Umschlag aus Realistik in Phantastik an E. Th. A. Hoffmann erinnert. Seine „Armseligen Besenbinder“ (1913) sind trotz ihres losen Aufbaues ein Märchendrama — der Märchencharakter wird durch die Lockerung der Handlung noch gestützt — von so innig beseelter, bannender Kraft und Eigenart, daß der zu seinen Ungunsten immer wieder herangezogene Vergleich mit seinem Bruder Gerhart müßig erscheint. Eher fordert seine Komödie „Die Rebhühner“ (1916) den Vergleich heraus, da auch er hier, wie Gerhart in den „Jungfern vom Bischofsberg“, an die Stätte jugendlicher Brautwerbung zurückkehrt. „Doch bringen die »Rebhühner« in eine Idylle, die etwas von der Stimmung Jean Pauls hat, auch etwas von der Kunst Jean Pauls und seiner Gefolgsleute, Sonderlinge mit grotesken Zügen lebensfähig zu machen“. (Walzel.) Der Aufbau ist weit lockerer als seines Bruders Spiel, so daß die einzelnen Akte mit den jeweils vorangestellten Personenverzeichnissen fast wie selbständige Bilder anmuten. Aber wieder gelingt es dem Künstler, eine Einheit des Stimmungszaubers zu erzielen, der in seiner schlichten Eindringlichkeit, allerdings mehr beim Lesen als bei der Aufführung, gefangennimmt.

Mit dem Schlesier ist der Rheinländer Herbert Eulenberg (geb. 1876) verwandt. Bei ihm ist nichts mehr, wie noch bei Hermann Essig, von Naturalismus zu verspüren. Auch hat er seinen Kreis der Komik wieder erweitert. Wenn Essig bereits an Stelle von Satire und Karikatur Komik in ihrer Allgemeingültigkeit für die Kleinbürgerwelt aufzeigt, so stellt Eulenberg, darin Karl Hauptmann näherkommend, die humorischen Züge des Ewigmenschlichen dar ohne Rücksicht auf Klassenbeschränkung. Gleich Wedekind löst er die Komik nicht von der Tragik, sondern spürt sie als Komponente alles menschlichen Seins auf. Es ist daher auch schwer, Tragödien und Komödien bei ihm zu scheiden; sie gehen ineinander über wie bei seinem Vorfahren Achim von Arnim. Er hat aber auch die Fülle reich fließender

Phantastik, krause Spielerei, Melancholie, Übermut, spitzen Witz wie Arnims Weggenosse Brentano. Und endlich führt sein Dichterstammbaum, wie bei Hermann Essig und Karl Hauptmann, auf Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann zurück in der Kontrastierung und Durchflechtung einer realistisch-rationalistischen Spießerwelt und einer Welt gütig-froher Laune, innig-seelenvoller Stimmung, kraus verzerrter Phantastik. Da in diesem Gegensatz mit Recht der Ausgangspunkt Eulenbergscher Dramatik erkannt wurde, so ist diese daher ebenfalls in philistros gerichtet. Aber während der Bohémien Hartleben sie harmlos verulkt, der eifernde Zelot Wedekind gegen sie anspringt, der Ästhet Apel über sie die Nase rümpft, der Schwabe Essig sie als unveränderlich hinnimmt, zeigt Eulenberg gleich Karl Hauptmann auch die Schwäche der träumenden Phantasten auf der Gegenseite auf.

„Das grüne Haus" bestätigt das Urteil von der Leyens: „Er sieht dem Philistertum tiefer in die Seele, er weiß, daß es schon früher da war und im Grunde nicht viel anders wurde. Schließlich weiß er: ein Geheimnis seiner Kraft ist die Schwäche und Zerfahrenheit seiner Feinde". Die Handlung ist, wie meist bei Eulenberg, naiv und macht, wie ebenfalls öfter bei Eulenberg zu beobachten, unbedenklich Anleihen bei den Romantikern, diesmal bei Grabbes barocker Groteske. Ein Weltverbesserer, Philander — halb Dr. Steiner, halb Johannes Müller —, will in seiner Anstalt Erwachsene und Kinder durch und in Freiheit zum Glücksdasein erziehen. Die Folge ist zunächst, daß seinem nächsten Freunde Wendel die Frau mit einem seiner Lehrer, Lucian, durchgeht, wozu Philander als Freiheits- und Glücksapostel seinen Segen gibt. Als aber seine eigene Frau von ihm geht und der Vertreter des Staates im Interesse einer Pflichterziehung seine Glücksanstalt schließt, da lernt er in seiner Verlassenheit am eigenen Leid das des Freundes mitfühlen und findet sein Glück erst wieder, als die Verlorengeglaubte zu ihm zurückkehrt. Auch die Frau des Freundes kommt von ihrer Extratour, die auf das Konto der Philanderschwärmerei geschrieben wird, zu ihrem Gatten zurück, wobei noch gegenüber Lucian das Charlotte-Stieglitz-Motiv anklingt, das auch Kyser 1915 wieder einmal behandelt hat. Im Drama spukt noch ein realistisch-phantastischer Lehrer Moschus, der aus Grabbes „Scherz, Satire, Ironie" entsprungen ist.

Eulenbergs früheres Lustspiel „Alles um Liebe" (1910) spiegelt die romantische Sehnsucht, die in der Liebe ihre Erfüllung und Lebensausfüllung erstrebt, und erinnert damit sowohl an Brentanos „Ponce de Leon" wie an Büchners „Leonce und Lena". Um die Macht der Liebe zu erweisen, muß Adrian vor Sehnsucht nach der verstorbenen Frau fast vergehen, seiner Schwägerin eine Liebeserklärung machen und schließlich mit einer neuen Braut in Seligkeit zerschmelzen, während sein Bruder seine Frau zweimal wie Herodes Mariamne unter das Schwert seiner Liebe stellt. „Der natür-

liche Vater" (1907) klingt im Milieu an Kotzebues „Kleinstädter", jedoch in Schwindscher Beleuchtung an, im Gefühlsgehalt wieder an „Ponce de Leon". In beiden Lustspielen huschen, schleichen, poltern Dienergestalten in merkwürdigem Helldunkel von Realistik und Phantastik, derber Wirklichkeit und lauerndem Gespenstertum.

Krauses Durcheinander blühender Erfindung, die, grell kontrastierend, auf Abstoßendes Zartes, auf Hartes und Schroffes weiche Mondscheinlyrik, auf Schmutz Reinheit folgen läßt, zeigt ein echt romantisches Dichtergemüt, das die Harfe inniger und drängender Sprachkunst meistert. Ohne naturalistische Wirklichkeit zu erstreben, gibt Eulenberg innere Impressionen, die das Seelenleben seiner Figuren versinnlichen. Die Unmittelbarkeit dieses Bilderreichtums löst jeden strengen dramatischen Bau auf und knüpft die Verbindung allein durch die Intensität der erregten Stimmungen. Aber durch diese emotionelle Einheit wirkt die Kontrastik doch wieder gedämpft, die Erregtheit gelöst, die Schroffheit erweicht. Die Dissonanzen sind einer höheren Gefühlsharmonie untergeordnet. Eulenbergs impressionistische Seelenkunst ist voll barocker Spannungen, strebt aber immer wieder nach der emotionellen Einheit des Kunstwerks, selbst im „Mückentanz" (1920), der voll wehmütigen Humors die Sehnsüchte, Eitelkeiten, Irrungen und Wirrungen schrulliger Kleinbürger in lockerem Bilderreigen vorführt. Wiederholt wurde beobachtet, wie Eulenberg mehr und mehr sich eine straffe Handlungsführung anzueignen sucht. Gelingt ihm dies, ohne daß seine lyrische Versonnenheit und seine üppig quellende Phantastik darunter leiden, so haben wir von ihm noch echt shakespearische Lustspiele zu erwarten.

d) Carl Sternheim.

Weniger Verheißung bietet Carl Sternheim (geb. 1881). Er hat allerdings auch im Anlauf mit seinen „Komödien aus dem bürgerlichen Heldenleben" eine höhere Stufe erreicht. Er bleibt der Wirklichkeit näher und hat doch impressionistischer Seelenkunst entschiedener den Rücken gekehrt. Er fühlt sich als Bürgergeißel, als Totengräber der Wilhelminischen Zeit. In deren Auffassung stimmt er mit Wedekind, mit der ganzen Reihe der Bürgersatiren von Hauptmann bis Eulenberg überein: veräußerlichte, mechanisierte und mammonisierte Zivilisation hat alle innerliche, lebendige Kultur ertötet. Um diese zu neuem Leben zu erwecken, will er jener den Garaus machen, und nichts tötet mehr als Lächerlichkeit. Daher seine bürgerlichen Komödien, die den Tolstoianhänger Sternheim zu einem Umwerter aller Werte gleich Nietzsche stempeln. Er will mit dem Wahrheitstrieb der Russen, der Dostojewski die Tugend der Dirne entdecken ließ, seiner Zeit die Maske vom Gesicht reißen. Darin gleicht er dem Iren Bernard Shaw, der ebenfalls aus einer grund-

sätzlichen Kampfstellung gegen sattes Bürgertum die bestehenden Überzeugungen in ihr Gegenteil verkehrt, der, lange bevor noch Gött wiederholte: „Am Weib ist jeder Mann ein Schuft" („Mauserung"), bereits strindbergisch das Weib als Verfolger und den Mann als Wild schildert, der die Kinder von ihrer Pietät gegen die Eltern freispricht, der in dem Heldentum die Feigheit, wenn nicht die Dummheit nachweist.

Keinesfalls ist also Sternheim ein Entdecker neuer Ideen, ja noch nicht einmal der Entdecker Shaws, da dieser lange vor Sternheim auf deutschen Bühnen gespielt wurde und auch, wie der unvergleichliche Anfühler Hermann Bahr beweist, schon frühzeitig deutsche Produktion befruchtet hat. Aber er beutet das Entdeckte systematischer als seine zahlreichen Vorgänger aus, mit rücksichtsloserer Konsequenz, ohne jedes Mitleid. Das Gefühl, aus dem heraus er gestaltet, ist kalter Hohn und Ekel, nicht frohe Laune und warmer Humor, auch nicht jene innerliche Erschütterung aus seelischer Anteilnahme, die Wedekinds leidenschaftliche Ausbrüche hervorruft. Diese heiße Lohe muß ja wohl auch bei ihm einmal emporgeflammt sein, aber jetzt spüren wir davon nichts mehr. Er ist abgeklärt, er hat die Distanz gewonnen, und nun gilt es ihm nur, dieses Otterngezücht von zivilisierter Menschheit zu vernichten, indem er seine Interessengemeinschaft zur Stützung Gott Mammons aufweist. Fern aller göttlichen Trunkenheit, nicht in dionysischem Rausch — in kühler Überlegtheit schreibt er seine comédie bourgeoise; kein göttlich-heiterer Humor beseelt sie, der teuflisch-bissige Geist, der stets verneint, hat sie erzeugt.

„Die Hose", „Die Kassette", „Bürger Schippel", „Der Snob", „Perleberg", „1913", „Der Kandidat" bilden zusammen den Zyklus „Aus dem bürgerlichen Heldenleben" (1908—1913). Sternheim hat selbst im Vorwort der zweiten Auflage der „Hose" (1918) seine Absicht kundgegeben, nicht als Ironie und Satire, sondern als die Lehre, daß der Mensch, um keine Kraft zu verlieren, nicht auf überkommenen Rundgesang, sondern auf seinen frischen Einzelton hören müsse, ganz unbesorgt darum, wie Bürgersinn seine manchmal brutale Nuance nenne. Diese positive Forderung können wir wohl aus seinen Verneinungskomödien ziehen, aber dargestellt hat er sie erst nach der Revolution in der „Marquise von Arcis" und in dem „Entfesselten Zeitgenossen" (1920).

„Die Marquise von Arcis", in der Frau von Pommeraye aus Rache der verschmähten Geliebten den Marquis von Arcis in Liebe zu Henriette zu entflammen versteht, um ihm nach vollzogener Heirat sein angetrautes Weib als frühere Dirne zu enthüllen, endet mit der Erkenntnis des Marquis, daß er „vierzig Jahre für fremden Willen gelebt". Dann findet er aber auch die Kraft, fremden Willen aus seinem Schicksal zu tilgen und der unschuldig-schuldigen

Henriette zu vergeben. Das Stück endet mit der Losung: „Neues Leben nun und unsere wirkliche Haltung! . . . Gerade bricht neuer Tag an!“ Unter dem Gewand der Morgendämmerung der französischen Revolution ertönen die Hoffnungen, die Sternheim auf die Revolution des 20. Jahrhunderts setzt. Den gleichen Ruf vernehmen wir aus dem „Entfesselten Zeitgenossen“. Diplomat, Publizist, Politiker, Tenor, Professor, sie alle sind Zeitgenossen, keine selbständigen Individualitäten, sondern abhängig von den Überzeugungen der Zeit, die unter dem Schlagwort Vernunft Selbstsüchte aller Art sind. Nur Klette verzichtet aus freiem Willen auf seine soziale Stellung, er kennt keine Gier nach Geld, er handelt ohne Überlegung, rein triebhaft, uneigennützig. Ihm fällt daher von selbst jenes Glück zu, das alle anderen erstreben, und das in der Person der reichen Erbin symbolisiert ist. Er ist entfesselt von der zeitgenössischen Ideologie, er ist Zeitkind, weil er die Zukunft birgt. In ihm ist erfüllt, was Sternheim in jenem Vorwort fordert: „Einmaliger unvergleichlicher Natur zu leben, riet ich jedem Lebendigen, damit keine Ziffer, sondern Schwung zu ihrer Unabhängigkeit entschlossener Individuen Gemeinschaft bedeute, mit dem aus der Nation und der Menschheit ein Ziel allein erreichbar ist“.

So hat tatsächlich Sternheim unter dem Eindruck unserer Revolutionszeit den Weg von der Verneinung zu der Bejahung gefunden. Aber künstlerisch gestaltet hat er diese ideale Zielsetzung nicht. In der „Marquise von Arcis“, deren Anekdote er Schillers Übersetzung aus Diderots „Jacques le Fataliste“ entnahm, hat er wenigstens geschicktes Theater gemacht, aber „Der entfesselte Zeitgenosse“ ist nüchterne, fast wissenschaftliche Erörterung seiner Idee, die sicherlich nicht dadurch gewinnt, daß er sentimentale Züge aus dem Lustspiele des 18. Jahrhunderts aufwärmt, indem er die reiche Erbin im geheimen Wohltaten erweisen läßt, die sie öffentlich ableugnen möchte. Seine künstlerische Stärke liegt in den Bürgersatiren: vor allem im „Bürger Schippel“, in dem ein ehrgeiziger Proletarierbastard, gemäß der schon früher beobachteten Lockkraft der höheren sozialen Schicht, Einlass in die konventionsgeheiligten Kreise des Bürgertums sucht und findet, ja sogar in einem stolzen Augenblick mit glücklich getroffenem Brustton bürgerlicher Überzeugung die vom Prinzen, als dem Vertreter der noch höheren Klasse, ungestraft deflorierte Bürgerstochter als Ehefrau ausschlagen kann; im „Snob“, in dem der Sohn des Kleinbürgers zum Großindustriellen wird und seine Ebenbürtigkeit mit dem Verrat seiner Abkunft bezahlt; und schließlich in der „Kassette“, worin an dem Oberlehrer Krull die Macht des Geldes gezeigt wird, die die Erbtante mit Hilfe ihrer in der Kassette liegenden Papiere ausübt. Daß die greuliche Person bereits im dritten Akte die Enterbung ohne Wissen der Betroffenen vollzieht, macht den Tanz um das goldene Kalb um so grotesker, denn der wissende Zuschauer

sieht, daß der bloße Schein des Geldes genügt, um die Menschen zu absoluten Sklaven zu machen.

Doch welche anekdotische Idee Sternheim auch in den Mittelpunkt seiner Komödien stellt, die Behandlungsweise bleibt stets die gleiche. Aus allen Ständen und Schichten des Bürgertums vom Rentier bis zum Großindustriellen, vom Handwerker bis zum Kopfarbeiter und Beamten, vom nach dem Bürger strebenden Proletarier bis zum über den Bürger bereits hinausgestiegenen Aristokraten: immer sind es seelenlose Puppen, die als Vertreter ihrer mechanisierten Zeit selbst nur Mechanismen sind mit Strebegier als Triebkraft. Brombacher, der in seiner Schrift „Der deutsche Bürger im Literaturspiegel von Lessing bis Sternheim“ (1920) nur in Dithyramben über Sternheim — das wichtigste und unumgängliche Ereignis in der Geistesgeschichte des deutschen Idealismus! — spricht, schreibt ebenfalls: „Alle Sternheimschen Gestalten sind nicht naturalistisch, sondern fiktiv. Sie sind Gattungsvertreter, wie sie einzelfällig in unserer Wirklichkeit nicht leben und insoweit Marionetten, deren Lebendigkeit ein künstlich konstruierter Mechanismus reguliert“. Um dies möglichst zu verdeutlichen, führt uns Sternheim in den verschiedenen Komödien denselben Typus in verschiedenen Generationen, in den verschiedenen sozialen Schichten vor, ohne daß sich sein Wesen verändert hat. Denn dies Wesen ist seine Wesenlosigkeit. Fremder Wille bestimmt sein Schicksal. Ob er sich romantisch oder praktisch gibt, stets ist es Nachahmung, Anpassung, Bestimmung von außen her.

Nicht einmal seine eigene individuelle Sprache spricht dieser seelen- und wesenlose Bürger. Er berauscht sich an großen Worten, verkrampft sich in Phrasen und Schwulst. Er ist eine Gliederpuppe, die auf Druck Formeln herausquietscht, und diese Formeln entsprechen seinem sozialen oder beruflichen Milieu. Diebold, der in seiner „Anarchie des Dramas“ Sternheim in aller Schärfe charakterisiert, kommt schließlich zu dem Endurteil: „In sieben Komödien im Zeitraum von 1908—1913 — den im Schaffen ermattenden Wedekind eben ablösend — hat Sternheim das bürgerliche Heldenleben prostituiert. Allerdings mit der Unerbittlichkeit des völlig gleichgültigen Entlarvers und mit der Schadenfreude eines Karikaturisten von Th. Th. Heines Grausamkeit. Die Übertreibung der Karikatur spricht dem deutschen Michel beinahe auch die letzte Möglichkeit zum Besserwerden ab“. Aber in der Untersuchung über die Demaskierung der Sprache erkennt Diebold auch, daß Sternheim aus seinem Haß gegen alle wesenlose Bürgerlichkeit ihrer Ausdrucksform keine individuell belebte Sprachform entgegenzusetzen hat, sondern daß er den bourgeoisen Schwulst mit dem Literaturjargon tötet.

Damit beraubt er sich seiner Wirkung, indem ein individuell wirkungsvolles Kunstmittel, soweit er in seinen letzten Komödien nicht überhaupt darauf verzichtet, in Manieriertheit erstarrt. Andrerseits

beweist aber schon seine Nachfolge, daß er der Ausdruckskunst in der sprachlichen Ausdrucksform neue Wege gewiesen hat. Kerr irrt, wenn er meint, Sternheim habe einfach seinen Telegrammstil, den impressionistischen Pointillismus der Sprache, von der Kritik ins Drama übertragen. Das Neue von Sternheims Sprachbehandlung ist die Befreiung von den traditionellen Gesetzen der Grammatik zugunsten des Ausdrucks. Ohne Rücksicht auf die übliche grammatikalisch-syntaktische Wortfolge wird das in der Satzbedeutung höchstbetonte Wort vor das schwächer betonte gestellt, weiter werden alle Nebenwörter, die wie Artikel, Pronomen, Konjunktionen nur Hilfskonstruktionen sind, möglichst weggelassen, um alle Aufmerksamkeit auf den Hauptbedeutungsträger zu sammeln; aus dem gleichen Grunde werden auch Infinitive und Partizipien vor flektierten Verbformen bevorzugt, da Flexionsendungen an sich bedeutungslos sind.

Die Bedeutung dieser zerhackten, zufahrenden Sprechweise für den Dialog ist Verdichtung, Präzisierung, Knappheit und Raschheit. Der Dialog wird dadurch nicht nur überaus bewegt, durch die Ausschaltung alles Nebensächlichen und Zufälligen in der Sprachform werden Akzente hart neben Akzente gesetzt und dadurch wird deren Gegensätzlichkeit in ihrer Spannung intensiviert. Da Sternheim zudem ein gewiegter Kenner der Bühnentechnik ist, so weiß er diese Dialogspannungen mit kluger Stoffverteilung zu Szenenakzenten hinaufzuschrauben, und teilweise gelingt es ihm sogar, wenigstens in der „Kassette“ und im „Snob“, vor allem aber im „Bürger Schippel“, diese Teilspannungen auch zur dramatischen Generalspannung zusammenzuballen. Aber diese Generalspannung bleibt doch nur das Ergebnis eines geschickten Jonglierens mit dem Stofflichen. Die pragmatische Spannung findet keine ideale Entsprechung, da das Gehaltliche, bis auf die beiden schwachen letzten Komödien, sich nur auf das Negative beschränkt und mit dem positiven Pol auch die Möglichkeit zu einer tieferen, seelischen Spannung fehlt. Diese scheint er mit Hilfe des Lehrers Tack nur in „Perleberg“ zu erstreben, wie er hier auch am weitesten sich vom Sprachstil seiner ersten Komödien entfernt. Aber Tack selbst wird darüber zur Goldschnittfigur und die ganze Handlung so durchaus unsternheimisch ins Sentimentale gelenkt, daß es Sternheim zum Schlusse anscheinend selbst davon übel wird, und er mit dem einzigen wirklich guten Witz das Stück schließt. Auch „Perleberg“, worin Sternheim sich plötzlich als Abkömmling rührseliger Familiendramatik des 18. Jahrhunderts erweist, gibt schließlich dasselbe Resultat: im Grunde sind Sternheims Komödien alle pathetische Possen, wobei eine unbewußte Komik darin liegt, daß der Possenschreiber uns an seinen heiligen Ernst glauben machen möchte und der Pathetiker sich als Feind alles Pathetischen gebärdet.

e) Georg Kaiser.

Dies zeigt sich auch in der Nachfolge, die Sternheim nun allenthalben findet, so daß eine richtige Sternheim-Mode aufkommt. Gerade einer der besten dieser Sternheimjünger, Hanns J. Rehfisch — weit bedeutender als der Sternheimverflacher Theodor Tagger —, erweist sich in seiner „Erziehung durch Kolibri" (1921) als so geschickter Possentechniker, daß wir seiner weiteren Entwicklung skeptisch entgegensehen, obwohl er eine Verheißung dadurch bedeutet, daß er sich innerlich bereits lächelnd über Stil und Manier des Meisters erhebt.

Wenn Sternheim hauptsächlich das Zivilisationsproblem Wedekinds weiterverfolgt, so sind Georg Kaisers (geb. 1878) Komödien in erster Linie auf das sexuelle Problem aufgebaut. Diebold nennt sie daher Fleischkomödien. Am stärksten tritt dieser Charakter zutage in der „Jüdischen Witwe" und in „König Hahnrei" (1913). Es ist Mode geworden, traditionelle Charaktere der Geschichte, der Sage, des Märchens oder aber auch deren charakteristische Ausprägungen durch die Dichtung umzudeuten. Nur als Beispiele seien Gerhart Hauptmanns „Bogen des Odysseus" und Eulenbergs „Münchhausen" genannt. Der Grund mag, bei Eindruckskünstlern, eine Vertiefung individueller seelischer Erforschung sein, er mag aber auch, bei Ausdruckskünstlern, der Wille sein, die traditionellen Gestalten dem kosmischen Erleben einzuordnen, sie als dessen Exponenten vorzustellen. Mehr denn je — und seit Euripides ist diese Umwertung traditioneller Gestalten das Vorrecht des Dichters — weigern sich die heutigen Künstler gleich dem leidenschaftlichen Büchner, „vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte sich zu bücken". Darin macht sich die neue Lebens- und Kunsteinstellung geltend.

Um die Jahrhundertwende schwellen die Stimmen an, die aus Überfluß und Ungenügen am Bildungsstoff eine Abkehr von der Geschichte heischen. Der Priapismus ist das letzte Sensationsmittel einer übersättigten Kultur, die aus ihrer Übersättigung heraus in ihr Gegenteil triebhafter Natur umschlägt. Das vitalistische Prinzip, mit dem Driesch die Natur durchdringt, der élan vital, den Bergson als Schwungkraft alles Lebens erkennt, sie finden in dem Sexualtrieb Wedekinds ihre Entsprechung und sind daher mit ihm die Herolde des Expressionismus, der entschlossen das Steuer herumwirft, um nun statt der erschlaffenden Überbildung im Primitiven, Urhaften Kraft zu suchen. Eines der besten Beispiele dafür ist Georg Kaisers „Europa" (1920), worin er den antiken Zeus-Europa-Mythos umdeutet als die Ablösung einer ins Feminin-Dekadente zerfallenen Kultur durch das männliche Prinzip. Wie in Sternheims letzten Komödien muß in Europa die Besinnung auf das freie, ungebundene, selbstentscheidende Ich vorangehen, sie muß die konventionellen Überzeugungen ablehnen, um dann in der Vermählung

mit dem Stier, der ungebrochenen männlich-göttlichen Naturkraft, ein neues Geschlecht zu begründen. Eine neue Zeit bricht an: die nicht vom Weib geborenen Kadmosmänner, die Söhne eines „drachenstarken Willens", vermählen sich mit den Töchtern des alten Reichs, dessen feminine Männer aber suchen Ersatz ihrer verlorengegangenen Männlichkeit durch die Verbindung mit den derben, urkräftigen Töchtern des Volkes: auch hier der in jüngster Dichtung überall wieder auflebende Glaube an das Dritte Reich, das mit Hülfe von Weiningers Geschlechtskonstruktionen errichtet werden soll.

Wenn Dichter wie Gerhart Hauptmann Eindruckskunst immer mehr zu einer Kunst der Seelenergründung verinnerlichten, um in höchst gesteigerter Reizsamkeit innere Seelenstimmungen in ihren leisesten Nuancen aufzufangen, wenn der Kreis um Stefan George in herber Strenge die Kunst einem hieratischen Schönheitskult weihte, um dem Ideal eines katholisierenden Griechentums nachzustreben, wenn die Wiener in müder Dekadenz alles gelten lassen, in einem im Grunde trostlosen, auch das eigene Ich auflösenden Relativismus, so faßt die neue Generation, aus ihrer Überreizung heraus und als Reaktion dagegen, unter stärkster Ichbetonung die Kunst nur noch als Ausdruck des Eigenlebens. An Stelle des psychologistischen Relativismus tritt phänomenologische Weltanschauung, die in ihrer Ichbetonung wieder Fäden zur Romantik schlingt. Nicht Einfühlung in die Natur, sondern Abstraktion der Natur; nicht Hingabe an die Natur ist das Ziel der Jungen, sondern sie heischen Antwort auf die Frage: Was ist mir die Natur, der Kosmos? Das Ich setzt sich das Nicht-ich. Alles Nicht-ich ist Vision des Ichs, frei von jeder Bindung an die Sinneswirklichkeit. Und diese Visionen des Ichs überstürzen sich in atembeklemmender Hast. Da nur der Dichter selbst Zeuger, Gebärer ist, so sind alle die dramatischen Personen nur Ausgeburten seiner Phantasie, Marionetten, Symbole seines kosmischen Erlebens.

Wenn aber Dichter wie Georg Kaiser und vor ihm Frank Wedekind als primäre Kraft alles kosmischen und individuellen Lebens den sexuellen Trieb erkennen, so gehen sie damit doch wieder von phänomenologischer Weltanschauung zu früheren psychologischen Erkenntnissen zurück, wie sie in Freuds Psychoanalyse ihren Ausdruck fanden. Kaisers Fleischkomödien sind psychoanalytisch orientiert; so geschieht auch die Umdeutung der traditionellen Charaktere der Judith in der „Jüdischen Witwe" und des König Marke in „König Hahnrei" im Sinne Freudscher Psychoanalyse.

Frischer wirkt „Die jüdische Witwe", weil hier der Charakter der Heldin in einfachster Weise auf das Weibchen reduziert wird, so daß das Geschehen auch ohne psychoanalytische Verkrampfung verständlich wird. Der Geschlechtstrieb macht Weltgeschichte. Das heiße Blut des Kindes Judith wird dem impotent-lüsternen Mummelgreis Manasse vermählt; ihr Trieb erwacht und bleibt ohne Befrie-

digung. In der schweren Zeit der Belagerung der Stadt durch Holofernes, in der Manasse stirbt, ist ihr ganzes Sinnen und Trachten immer nur auf das Recht ihres Weibtums gerichtet. Aus dem gleichen unbefriedigten Trieb, ohne jede schwungvolle Rettungsabsicht, geht sie ins Lager der Feinde, nachdem sie gehört hat, daß diese ohne Weiber sind, und daß ihre Stärke nur dem Wunsch nach dem Weibe entspringt. Der Kontrast der weiblosen Krieger und der femininen Juden zeigt ein Motiv, das wir in „Europa" weiter ausgestaltet sahen. Im Lager reizt Judith der schöne weichliche Nebukadnezar mehr als der starke, als Naturmensch abergläubische Holofernes, und um jenen zu erlangen schlägt sie diesem das Haupt ab. Dem Weibchen gilt wirkliche Größe nichts. Ihre Tat verscheucht aber auch den zitternden Nebukadnezar, den sie damit gewinnen wollte. Der letzte Akt bringt den komischen Schluß, daß das Weibchen zur Belohnung für seine Tat, die ihm Befriedigung seiner Lüste bringen sollte, als gottgesandte Vaterlandsretterin — wir verspüren hier einen Zug von Shaws Heldenauffassung, die auch ein treibendes Motiv des „Geretteten Alkibiades" (1921) bildet — dem keuschen Tempeldienst geweiht wird. Dort aber erwartet sie der muskelstarke, schön gewachsene Hohepriester, dessen Fußfall im Allerheiligsten von besonderer Art sein wird.

Das Drama ist überaus locker gefügt, der Zusammenhalt ist nur durch den Trieb Judiths gewährleistet und die Spannung durch den steten Kontrast, der die Erwartungen des Weibes immer wieder ins Gegenteil verkehrt. Als geschickter dramatischer Baukünstler aber erweist sich Kaiser darin, wie er Beginn und Schluß glänzend kontrastiert im Sinne des schon öfter beobachteten komischen Motivs der Wiederholung mit umgekehrten Vorzeichen: im ersten und im letzten Akt wird Judith trotz heftigen Widerstrebens durch ihre Verwandtschaft in den Tempel geschleift zur höheren Ehre Gottes, dort um in irdischer Ehe ihrem Manne und damit dem auserwählten Volke Kinder zu zeugen, hier um in himmlischer Ehe als keusche Jungfrau Gott zu dienen, dort aber erwartet sie ein impotenter Greis, hier ein lendenkräftiger Priester.

Viel ausgeklügelter ist „König Hahnrei". Die Figur des König Marke aus der Tristansage ist unter romantisch-ironischer Anspielung umgedeutet als greiser Träger des sexuellen Triebs. Wie in Sternheims „Kassette" schon der Schein des Goldes genügt, um die grotesken Zuckungen der darum flatternden Motten auszulösen — das gleiche Thema behandelt auch Kaisers neu aufgearbeitetes Jugendwerk „David und Goliath" —, so genügt König Hahnrei schon der Liebesgenuß der ihn Betrügenden, um den eigenen Geschlechtstrieb in Wallung zu setzen, ja in beiden Fällen ist es nicht nur ein Genügen, es ist die notwendige Erregung zur Entladung des inneren Triebes. Wiederum gewinnt dadurch der Trieb eine über-

individuelle Bedeutung. Aber Kaiser steigert die Macht des Triebes noch ins Ungeahnte, ins grauenhaft Monomanische, indem er ihn zum Selbstzweck macht. Aesthetisch bewirkt er damit eine Art tragischer Ironie, die das Werk ebensogut dem Gebiete der Tragödie wie dem der Komödie zuweist. Über das Animalische hinaus wirkt der Trieb bei dem senilen König rein durch die Assoziationen, die seine sexuelle Phantasie an den Verkehr der beiden Liebenden knüpft. Nicht der König hat den Trieb, der Trieb treibt den König. Er ist ihm nur Qual, nie Lust der Erfüllung, um so satanischer ist seine unentrinnbare Gewalt.

Das Stück hat nichts Dramatisches, und die darin sich ergießende Redseligkeit mischt unbeholfen neuromantisch stilisierte Sprachform mit modern realistischer Ausdrucksweise. Die Akte sind fortlaufende Monologe König Markes, in dem verdrängte Sinnenlust zu zerstörender Sinnenqual wird. Ein brünstig-impotenter Hamlet, zu jeder selbstgewollten Tat unfähig, entläd sich in haltloser, selbsttäuschender und selbstenthüllender Geschwätzigkeit. Die greise Unkraft, die vorm eigenen Wissen zurückschaudert und der doch das Wissen masochistisch innere Triebe aufpeitscht und daher unentbehrlich ist, der Kindesumarmung neue Erregung des Kitzels bildet, ist hier in so grotesker Weise zu Dämmerleben erweckt, daß jede tragische und humorische Gefühlsauswertung darüber verlorengeht. Eine Seelenstudie, die nur auf einen, und dazu halb verdrängten Trieb eingestellt ist und alle Abschattungen impressionistischer Malerei ausschaltet.

Traditioneller wirkt Kaisers erste Komödie „Rektor Kleist“ (1905). Sie gibt auf den ersten Blick eine dürftige Schülerkomödie aus den Zeiten von Holz-Jerschkes „Traumulus“, Dreyers „Probekandidat“, Otto Ernsts „Flachsmann als Erzieher“. Doch im letzten Akt erhebt sich ein Charakter, erschütternd in seiner kleinen Menschlichkeit, zermalmend in der Wucht seines Weltleids. Es fällt in diesem vierten Akte auch ein tiefes Wort, das uns, da es lange vor des Dichters krimineller Verirrung geschrieben, zu denken geben kann: „Was nützen uns Berge von Tatsachen, wenn wir das Verbrechen nicht aus der Veranlagung herzuleiten wissen!“ Aus demselben Akt fällt auch erhellendes Licht auf die vorangehenden. Nicht Dreyer und Ernst sind die Paten, schon in dieser Erstlingskomödie reiht sich Kaiser an Wedekind an, an dessen „Frühlings Erwachen“ (1891). Verdrängte Sinnlichkeit wirkt sich körperlich und seelisch aus. Der höckerige, hämorrhoidalleidende Rektor Kleist rodomontiert mit seinem Griechentum, seinen Sportstaten und fühlt sich doch immer von der ungebrochen natürlichen Jugend in all ihrer jugendlichen Rücksichtslosigkeit zurückgestoßen, während sie dem gesunden Muskelmenschen, dem Turnlehrer Kornmüller anhängt. Aber wie bei der Katastrophe Gesundheit und Krankheit abgewogen werden, wie psychologisches

Verständnis gefordert wird für den, der nicht als gerader Mensch mit glattem Rücken in den Lebenskampf geschickt worden ist, zeigt noch nichts von Expressionismus, ist noch durchaus impressionistische Seelenergründung.

Gegenüber dieser unreifen Tragikomödie, die mehr Tragik als Komik enthält, wirkt „Konstantin Strobel oder Der Zentaur" possenhaft mit seinen groben Bierbankspäßen, wie etwa daß der Vater des Brautwerbers zu Margarine vermanscht worden sei. Doch es ist Bürgersatire, die in Gehalt und Form Sternheim voraussetzt. Der Vorwurf ist von dankbarster Komik. Der Bureaukrat, der stets korrekt gesellschaftlicher Moral entsprochen hat und nie Mensch war, verlobt sich und erfährt nun, daß man von ihm in absehbarer Zeit die Zeugung von Nachkommen erwarte. Um vor dem eigenen zweifelnden Gewissen den Befähigungsnachweis zu erbringen, wählt er sich das aus dem Hause seiner Brauteltern wegen unsoliden Lebenswandels hinausgeworfene Dienstmädchen als Versuchskarnickel. Daß diese Alma bereits ein Kind erwartet und deshalb zurzeit wenigstens ein ungeeignetes Objekt für seinen Zweck bildet, ist eine jener von Kaiser beliebten Übersteigerungen der Komik, die nur noch in der Posse zulässig sind. Sobald Alma ihr Alibaba zur Welt gebracht und Konstantin zum Alimentenpapa erklärt hat, ist natürlich Braut, Amt, Gesellschaftsstellung verloren. Der Beischläfer aus Pflichtgefühl wird als unmoralisch ausgestoßen. Die Tatsachen, nicht die Motive sind für das Gesellschaftsurteil maßgebend. Feinere Behandlung hätte hier eine Quelle tiefster, mit Tragik verschwisterter Komik erschlossen: Weil Konstantin zu moralisch ist, wird er unmoralisch, weil er die Forderungen der Gesellschaft erfüllen will, verstößt er gegen sie. Hier könnten sich Einblicke in die Sinnlosigkeit bürgerlicher Konventionsmoral auftun, da fällt am Schlusse Kaiser wieder in grobe Posse, indem er in poetischer Gerechtigkeit Konstantins anscheinend bewiesene Zeugungskraft, deren Nachweis ihn ins Unglück gestürzt hat, ihn auch wieder zum Glück führen läßt. Die Millionärsmutter eines seiner früheren Schüler, den seine Pedanterie in den Tod getrieben hat, verlobt sich mit ihm, um von ihm einen Ersatz für das verlorene Kind zu erhalten. Der sonst so kluge dramatische Bauherr konnte hier possenhafte Sternheimeinfälle nicht unterdrücken und zerstörte damit die Wirkung des ganzen Baues.

Schon hier bedient sich Kaiser sternheimscher Sprachtechnik. Noch mehr ist dies der Fall in „Kanzlist Krehler" (1922). Die Komödie ist das Satyrspiel zu der Tragödie des Bankkassierers in „Von Morgens bis Mitternachts" (1912). Wie der Kassierer erwacht Kanzlist Krehler plötzlich aus einem jahrzehntelangen mechanistischen Schlafdasein zum Leben, dessen mächtig auf ihn einstürmenden Eindrücken und Erlebnissen er erliegt. Indem er den fremden Willen, gleich den Helden von Sternheims letzten Komödien, aus seinem Schicksal tilgen

will, sucht er sich auch strindbergisch von der Frau, die von seinem Mark und Blut zehrend zum Fettklumpen geworden ist, zu befreien. Der ausgelaugte Tintenmensch fühlt sich als Herrschernatur, als Herrenmensch, der im zweiten Akt in symbolkräftigem Globusspiel die Welt neu entdeckt und erobert. Aber der Gesamteindruck ist doch eine leidenschaftslose und lieblose Auseinandersetzung, die über der klugen Berechnung das Dichterische erstickt. Ebenso zeigt der Dialog grell zuckende Blitze, die in tiefste Wesenheiten leuchten, um dann wieder in sternheimscher Manier zu erstarren. Wir kommen über den Zwiespalt nicht hinweg, daß Kaiser Tiefmenschliches, überindividuell Wahres geben will, also Zwangsläufiges, Notwendiges — und immer wieder Possenhaftes, Zufälliges, äußerlich und innerlich Unwahrscheinliches vorbringt.

SCHLUSS.

AUSBLICKE.

Bis jetzt hat uns die Ausdruckskunst noch kein vollendetes humorgestaltetes Lustspiel geschenkt. Ansätze sind reichlich vorhanden. Die neue Weltanschauung unseres 20. Jahrhunderts, die, ob sie nun vitalistisch oder phänomenologisch gerichtet ist, zu einem neuen Idealismus hinführt, bringt eine Lebensauffassung, die unter die Oberfläche der Dinge zu dem Schoße der Mütter vordringen möchte. Dort aber liegen die gemeinsamen Wurzeln von Komik und Tragik. Die Komödien wie Tragödien jüngster Kunst zeigen daher auch immer wieder, wie einst Shakespeare, die Verflechtung beider Grundformen aller Dramatik. Aber die Läuterung zu dramatischer Humorgestaltung vermissen wir noch. Die ekstatische Leidenschaft ist ebensowenig wie die lieblose Kritik eine Quelle reinen und warmen Humorgefühls. Gemütvoller Humor steht überlegen der Welt und ihren Erscheinungen gegenüber, ohne deshalb ihre Realität verneinen zu wollen; er umfaßt sie in liebendem Verständnis für ihre Naturnotwendigkeit und Naturgebundenheit. Sein Formwille ist bestimmt durch jene shakespearische allumfassende Liebe zur Natur, worin die Menschen einbezogen sind, die auch dem Schrullenhaften, Gewohnheitswidrigen, Ungesetzlichen Daseinsberechtigung zugesteht, die die Macht der natürlichen Triebe und Leidenschaften sowohl in ihrer Gefahr als auch ihrer Unentrinnbarkeit versteht. Diese Liebe gibt das einigende Band, das alles zum Ganzen zusammenfaßt und nicht die Einzelerscheinungen ironisch zerpflückt.

Warum glückt es deutschen Dichtern nur in seltensten Fällen, kunstvollendete Lustspiele zu gestalten? Die Antwort scheint mir in dem Wesen des deutschen Lustspiels selbst zu liegen. Seine Urkraft, der gemütvolle Humor ist als solcher stark gefühlsbetont. Unser deutsches Lustspiel hat daher lyrische Färbung. Wo diese warme Gefühlsstimmung vermißt wird, bleiben wir kalt; das Werk spricht an unseren Intellekt und kann diesen vollkommen befriedigen, aber unser Herz bleibt unberührt. Andrerseits ist das Lyrische in seinem weichen, fließenden Charakter dem knappen, zielsicheren Wesen des Dramatischen stets gefährlich. Es löst dessen Form leicht auf und vernichtet dadurch die zu erwartende dramatische Wirkung. Gerade die deutschen Lustspieldichter, die nicht Possen oder Satiren schreiben, erreichen daher selten die überaus geschickte, bis in jede Einzelheit klug berechnete Technik der Franzosen. Und wiederum beobachten wir, daß, wenn sie sich deren technische Formkunst zum Ziele setzen, sie allzu leicht das dem Deutschen notwendige Element gefühlsbetonten Humors beeinträchtigen. Bühnensichere Lustspiele sind daher in Deutschland, wo es ihnen von jeher an dem schon von

Goethe als notwendig erachteten gesellschaftlichen Nährboden fehlte, immer dann am ehesten entstanden, wenn das französisch-rationalistische Muster maßgebend war, wobei dieses Muster natürlich auch durch das französierte englische Lustspiel gegeben sein konnte. Humorkräftige Lustspiele dagegen erlebten wir dann, wenn der charakteristisch deutsche formdämpfende und formlösende Stilwille stärker im Vordergrund stand. Zwei Bahnen der Lustspielproduktion tun sich damit auf: die eine ist beherrscht durch Molière, die andere durch Shakespeare.

Die Fülle poetischer Phantasiekunst, die uns in shakespearischen Komödien erwärmt, ist lyrischen Geblüts. Shakespeare weiß solche lyrischen Stimmungsszenen geschickt einzuführen, unsere Gefühlserregung allmählich zu steigern und Hochspannungen wieder sanft abebben zu lassen. Typisch dafür ist nach der bis zu tragischer Wucht gesteigerten Leidenschaftlichkeit der Urteilsszene im „Kaufmann von Venedig" der Eingang des fünften Aktes, jene Mondscheinsonate lyrischen Gefühlsausdrucks. Um dieses Stimmungselement noch in seiner Wirksamkeit zu erhöhen, ruft der Dichter auch noch die Schwesterkunst der Lyrik zu Hilfe: „the sweet power of music".

Diese Einbeziehung der Musik in das Drama ist gerade für unser lyrisch gefärbtes Humorlustspiel von größter Bedeutung. Denn damit ist ein Mittel gegeben, um der lyrischen Formauflösung der dramatischen Struktur entgegenzuarbeiten. Das Musikalische faßt die lyrischen Stimmungselemente zu einer höheren Einheit zusammen. Dadurch werden die Schwierigkeiten dramatischer Humorgestaltung, die bereits Goethe in der Formlosigkeit des Humors erkannte, überwunden. Wir dürfen daraus den gleichen Schluß ziehen, zu dem Hermann Hettner aus anderen Gründen schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts kam: Unser deutsches Humorlustspiel drängt nach Musik. Der Beweis ist seit Jahrzehnten dadurch gegeben, daß unser größtes und tiefstes Lustspiel uns von dem Tondichter geschenkt ist: „Die Meistersinger".

Und doch ist auch diese Wertung letzterdings nur relativ. Im Wesenhaften bleiben Lyrik und Musik Behelfsmittel des Dramatischen. Die absolut große dramatische Komödie muß auf sich selbst gründen. Die Frage ist, ob wir Deutsche nach unsrer geistigen und seelischen Eigenart eine solche schaffen können. Bis jetzt scheint unser wurzelhafter Individualismus dagegen zu sprechen. Auch das Genie, das bei uns kraft seines Deutschtums stets zu grüblerischer Vereinsamung neigt, kann nicht über den Mangel jener von Goethe geforderten gesellschaftlichen Kultur hinweghelfen. Ohne diese ist aber eine wahrhaft große Komödie unmöglich. Viele Zeichen deuten darauf, daß unser Schwäche und Stärke bergendes Volkserbe der Vereinzelung einem Willen zur Gemeinschaft weichen möchte. Finden wir den Weg dazu, dann mag auch uns ein Lustspiel geboren werden, das, weder Molière noch Shakespeare verschuldet, aus deutschen Eigenquellen Breite und Tiefe, Kraft und Zartheit, Gesinnung und Formung schöpft.

BIBLIOGRAPHISCHE NACHWEISE.

I. ALLGEMEINES.

Innerhalb des Darstellungstextes habe ich bereits Hauptwerke, durch die ich Förderung fand, angeführt. Sie sind unter den Autorennamen im Register zu finden. Hier soll noch auf weitere Werke hingewiesen werden, ohne daß ich es aber für notwendig hielte, die bibliographischen Nachweise von Goedekes, Bartels' und Rich. M. Meyers Grundrissen, noch von Vogt und Kochs und von Scherer-Walzels Literaturgeschichten in ihrer breiteren Ausführlichkeit zu wiederholen. Eine unbekanntere Bibliographie für das komische Drama des Mittelalters, die über Creizenachs wertvolle Angaben hinausgeht, ist enthalten in der im Texte erwähnten Abhandlung von M. G. Rudwin „The Origin of the German Carnival Comedy", G. E. Stechert & Co., 1920. Im übrigen bringt aber Creizenachs bewunderungswürdige „Geschichte des neueren Dramas" gerade für das Mittelalter alles Wissenswerte über Ausgaben und Forschung. Für die Jahre seit 1914 geben Georg Baesecke, Deutsche Philologie, und Paul Merker, Neuere deutsche Literaturgeschichte (Wissenschaftliche Forschungsberichte Bd. 3 und 8, F. A. Perthes) zuverlässige Zusammenstellungen aller wichtigen Neuerscheinungen.

Eine ausführliche Darstellung der Geschichte des deutschen Lustspiels ist seit Kneschke (Das deutsche Lustspiel in Vergangenheit und Gegenwart. Kritische Beiträge zur Literaturgeschichte unseres Volkes von Dr. Emil Kneschke. Leipzig, Verlag von Veit & Comp., 1861) nicht gegeben worden. Kneschke versagt für die Zeit vor Lessing vollkommen, von da ab, namentlich für das 19. Jahrhundert, ist er seines reichen Materials wegen heute noch wertvoll. Ein Jahr später, 1862, ließ Mähly bei J. J. Weber in Leipzig Vorlesungen über „Wesen und Geschichte des Lustspiels" erscheinen, die nach einer Einleitung Abrisse über das Lustspiel der Griechen, Römer, Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer, Dänen und auf zwölf Seiten über das deutsche Lustspiel folgen lassen, heute aber längst überholt sind.

Für systematische Abhandlungen über Komik, Humor und Komödie seien hervorgehoben: Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung von Theodor Lipps. Beiträge zur Ästhetik, herausgegeben von Theodor Lipps und Richard Maria Werner, VI, 1898, und System der Ästhetik von Johannes Volkelt, 3 Bde., 1914. Von älteren Arbeiten sei erwähnt A. W. Bohtz, Über das Komische und die Komödie, 1844.

Schließlich sind noch unentbehrlich für jede Orientierung auf dem weiten Felde des Komischen die Darstellungen Flögels, die teilweise von Ebeling weitergeführt wurden: Geschichte der Komischen Literatur, Geschichte des Grotesk-Komischen, Geschichte des Burlesken. Für Fragen der Form und des Stils sei auf die einschlägigen Forschungen Walzels hingewiesen, die teilweise gesammelt vorliegen in „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit", Leipzig 1922.

II. NACHWEISE ZU DEN EINZELNEN KAPITELN.

A. MITTELALTER: Creizenach a. a. O., Bd. I.

I. ALTERTUM UND MITTELALTER: Hermann Reich, Der Mimus. Ein literarisch-entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Berlin 1903; P. v. Winterfeld, Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters in deutschen Versen, hrsg. von H. Reich, München 1916; Hrotsviths Werke, hrsg. von P. v. Winterfeld 1902, K. Strecker 1906; Übersetzungen von J. Bendixen 1850—53 und von O. Piltz (Reclam).

II. GEISTLICHE KOMÖDIEN: R. Froning, Das Drama des Mittelalters, Kürschners D. Nat. Lit. 14, I—III; K. F. Kummer, Erlauer Spiele, Wien 1882; K. Lange, Die lateinischen Osterfeiern, München 1887; L. Wirth, Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert, Halle 1889; F. J. Mone, Altdeutsche Schauspiele 1841, Schauspiele des Mittelalters 1846; A. Pichler, Über das Drama des Mittelalters in Tirol, Innsbruck 1850; K. Weinhold, Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien 1853; J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele in Tirol, Graz 1897; für Einzelausgaben sei auf die bibliographischen Nachweise in Pauls Grundriß, in Vogt und Kochs und in Scherers Literaturgeschichten hingewiesen; Fritz Hammes, Das Zwischenspiel im deutschen Drama von seinen Anfängen bis auf Gottsched, Lit.-hist. Forschungen, hrsg. von Schick und von Waldberg 45, Berlin 1912.

III. WELTLICHE KOMÖDIEN: Adalbert von Keller, Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, Bibl. d. literar. Vereins in Stuttgart 28—30, 1853; Nachlese Bd. 46, 1858; F. Schnorr von Carolsfeld, Vier ungedruckte Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts, Archiv f. Lit.-Geschichte III, 1874; Oswald Zingerle, Die Sterzinger Spiele. Nach Aufzeichnungen des Vigil Raber, Wiener Neudrucke 9 und 11, 1886; W. Seelmann, Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele, Drucke des Vereins f. ndd. Sprachforschung I, 1885; Wehrmann und Walther, Lübecker Fastnachtspiele, Niederdeutsches Jahrbuch 6, 1880; Brandstetter, Luzerner Fastnachtspiele, Zs. f. d. Philologie, Bd. 17; H. S. Rehm, Das Buch der Marionetten, Berlin o. J.; Rudwin a. a. O.; K. Gusinde, Neidhart mit dem Veilchen, Germ. Abhdlg. 27, Breslau 1899; S. Singer, Neidhart-Studien, Tübingen 1920; L. Lier, Zur Geschichte der Nürnberger Fastnachtspiele, Diss. Leipzig 1880; Victor Michels, Studien über die ältesten deutschen Fastnachtspiele, Quellen und Forschungen 57, 1896.

IV. DAS KOMISCHE THEATER: R. Heinzel, Abhandlungen zum altdeutschen Drama, Sitz.-Ber. d. Wiener Akademie, phil.-hist. Klasse 134, 1896, und Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter, Beiträge zur Ästhetik, hrsg. von Th. Lipps und R. M. Werner IV, 1898; Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806, Nürnberg 1900; E. K. Chambers, The mediaeval stage, 2 Bde., Oxford 1903; G. Cohen, Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich, übers. von C. Bauer, Leipzig 1907; Max Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin 1914.

B. SECHZEHNTES JAHRHUNDERT: Creizenach Bd. II; K. Burdach, Vom Mittelalter zur Reformation. Forschungen z. Gesch. d. d. Bildung, Berlin 1912 ff.

I. HUMANISTENKOMÖDIE: M. Herrmann, Albrecht von Eyb, Berlin 1893; Die Rezeption des Humanismus in Nürnberg, Berlin 1898; H. W. Mangold, Die ältesten Bühnenverdeutschungen des Terenz, Halle 1912; H. Holstein, Reuchlins Komödien, Halle 1888; Henno, lateinisch von J. Reuchlin, deutsch von H. Sachs, hrsg. von K. Preisendanz mit Nachwort von K. Holl, Konstanz 1922; H. Holstein, Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur, Halle 1886; R. Froning, Das Drama der Reformationszeit, K. D. N. L., Bd. 22; Nicodemus Frischlins Deutsche Dichtungen, hrsg. von D. F. Strauß, Lit. Ver. in Stuttgart, Bd. 41, 1857; Frau Wendelgard, hrsg. von P. Rothweiler, Ellwangen 1912; Julius redivivus, hrsg. von W. Janell mit W. Hauff und G. Roethe, Lat. Lit.-Denkmäler d. 15. u. 16. Jhs., Bd. 19, Berlin 1914; J. Minor, Einleitung zu Hollonius, Speculum vitae humanae, Neudr. d. Litt. Werke d. 16. u. 17. Jhs., Nr. 79/80, Halle 1889; Erich Schmidt, Comödien vom Studentenleben, Leipzig 1880; Expeditus Schmidt, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert, Berlin 1903; J. Bolte, Die Bühnenverhältnisse zur Zeit Wickrams, in Ausgabe Wickrams Lit. Ver. in Stuttgart, Bd. 236, Tübingen 1902.

II. DAS VOLKSTÜMLICHE DRAMA: Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert, hrsg. von J. Tittmann, Leipzig 1868; Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhunderts, hrsg. von J. Bächtold, Zürich 1890—93; Ausgabe der Werke des Hans Sachs von A. von Keller und E. Goetze in Lit. Ver. in Stuttgart, 1870—1908; Sämtliche Fastnachtspiele, hrsg. von E. Goetze in Braunes Ndr., Halle 1880—87; M. Herrmann, Forschungen zur Theatergeschichte; A. Köster, Die Meistersingerbühne des 16. Jahrhunderts, Halle 1920; Th. Hampe, Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, Nürnberg 1900.

C. SIEBZEHNTES JAHRHUNDERT: Gundolf, Shakespeare u. d. deutsche Geist.

I. ENGLISCHE KOMÖDIANTEN: Ausgabe der Schauspiele der Englischen Komödianten von J. Tittmann, Leipzig 1880, von W. Creizenach, K. D. N. L., Bd. 23; Carl H. Kaulfuß-Diesch, Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. u. 17. Jahrhunderts, 1905; Werner Richter, Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670, Palaestra, Berlin 1910.

II. JACOB AYRER UND HEINRICH JULIUS VON BRAUNSCHWEIG: Jacob Ayrer, hrsg. von A. v. Keller, Lit. Ver. in Stuttgart 76—80, 1865; J. G. Robertson, Zur Kritik Jacob Ayrers mit bes. Rücksicht auf sein Verhältnis zu Hans Sachs u. d. englischen Komödianten, Diss. Leipzig 1892; W. Wodick, Jacob Ayrers Dramen in ihrem Verhältnis z. einheimischen Literatur u. z. Schauspiel der englischen Komödianten, Halle 1912; Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, hrsg. von W. L. Holland, Lit. Ver. in Stuttgart 36, 1855; J. Tittmann, Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, in „Deutsche Dichter des 16. Jahrhunderts", Leipzig 1880; H. Grimm, Das Theater des Herzogs Julius von Braunschweig, in „Fünfzehn Essays", N. F., Hannover 1859.

III. ZWISCHENSPIELE UND PUPPENSPIELE: Hammes a. a. O.; Auswahl der Werke von Joh. Rist in „Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts", hrsg. von Goedeke und Tittmann und in Braunes Neudrucken; Th. Gaedertz und Joh. Bolte, Rist als niederdeutscher Dramatiker, Jahrb. d. Ver. f. ndd. Sprachforschung, Bd. 7 und 11; H. S. Rehm a. a. O.

IV. ANDREAS GRYPHIUS: Sämtliche Werke, hrsg. von H. Palm in Lit. Ver. in Stuttgart 138, 162, 171, 1878, 1884; Auswahl mit Biographie von O. Warnatsch, Glogau 1916; W. Harring, A. Gryphius und das Drama der Jesuiten, Halle 1908; R. A. Kollewijn, Über den Einfluß d. holl. Dramas auf Gryphius, Heilbronn 1887; A. Lowack, Die Mundart im hochdeutschen Drama, Breslau 1905; W. Flemming, A. Gryphius und die Bühne, 1921.

V. CHRISTIAN WEISE UND CHRISTIAN REUTER: Bauernkomödie von Tobias und der Schwalbe, hrsg. von R. Genée, Bibliothek deutscher Kuriosa, Bd. 5, Berlin 1882; Bäurischer Machiavell und Böse Katharina, hrsg. von L. Fulda, K. D. N. L. 39; Masaniello, hrsg. von R. Petsch, Braunes Neudr. 216; W. Richter a. a. O.; K. Levinstein, Weise und Molière, Diss. Berlin 1899; K. Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched, Halle 1889; A. Eloesser, Die älteste deutsche Übersetzung Molièrescher Lustspiele, Berlin 1893; Christian Reuters Werke, hrsg. von G. Witkowski, Leipzig 1916; Ausgabe der Lust- und Singspiele von G. Ellinger, Braunes Neudr. 90/1; Fr. Zarncke über Chr. Reuter in Abh. u. Bericht d. Sächs. Akademie 1884—89; Kaulfuß-Diesch a. a. O.

D. ACHTZEHNTES JAHRHUNDERT:

I. SÄCHSISCHE KOMÖDIE: Creizenach, Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels, Halle 1879; G. Witkowski, Geschichte des literar. Lebens in Leipzig, Leipzig 1909.

1. Hanswursttheater: K. Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1890; O. Driesen, Der Ursprung des Harlekin, Forsch. z. n. Lit.-Gesch., hrsg. von F. Muncker 25, 1904; K. Heine a. a. O.

2. Gottsched: P. Floßmann, Picander (Chr. F. Henrici), Diss. Leipzig, 1899; F. J. von Reden-Esbeck, Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen, Leipzig 1881; K. Holl, Zur Geschichte der Lustspieltheorie von Aristoteles bis Gottsched, Lit.-hist. Forsch. hrsg. von Schick und von Waldberg 44, 1911; G. Waniek, Gottsched u. d. d. Literatur seiner Zeit, Leipzig 1897; E. Wolff, Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben, Kiel 1895—97; Gottscheds Gesammelte Schriften, hrsg. von E. Reichel, Berlin 1910 ff.; J. N. Beam, Die ersten deutschen Übersetzungen englischer Lustspiele im 18. Jahrhundert, Theatergesch. Forsch., hrsg. von Litzmann 20, 1906; V. Golubew, Marivaux' Lustspiele in deutschen Übersetzungen d. 18. Jahrhunderts, Heidelberg 1904; Rob. Prutz, Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften. 1857; ders., Übersetzung von H.'s Komödien, 2 Bde., Bibliogr. Inst.; G. Brandes, L. H. und seine Zeitgenossen, Berlin 1885; O. J. Campbell, The comedies of Holberg, Cambridge 1914; P. Schlenther, Frau Gottsched u. d. bürgerl. Komödie, Berlin 1886; Die Lustspiele der Frau Gottsched, hrsg. von R. Buchwald und A. Köster, 2 Bde., Leipzig 1908; „Bookesbeutel", hrsg. von Ferd. Heitmüller, Deutsche Lit.-Denkm. 56; W. Wittekindt, J. Chr. Krüger, sein Leben und seine Werke, Berlin 1898.

3. Johann Elias Schlegel: J. E. Schlegels Werke, 5 Bde., Kopenhagen und Leipzig, 1761—70; E. Wolff, J. E. Schlegel, Berlin 1889; J. E. Schlegels ästhet. u. dramaturg. Schriften, hrsg. von J. von Antoniewicz, D. L. D. 26; Bremer Beiträger, hrsg. von F. Muncker, K. D. N. L. 43—44; F. Düsel, Der dramat. Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts, Theatergesch. Forsch. hrsg. von Litzmann, 14, 1897.

4. Rührkomödie: Erich Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe, Leipzig 1875; G. Lanson, Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante, Paris, 1887; H. A. Korff, Voltaire im literar. Deutschland des 18. Jahrhunderts, Heidelberg, 1918; Gellerts Werke, hrsg. von J. L. Klee, Berlin 1867; E. Michael, Christian Fürchtegott Gellert, Leipzig 1917; W. C. Haynel, Gellerts Lustspiele, Diss. Leipzig, 1896; J. Coym, Gellerts Lustspiele, Diss. Berlin 1898, Vollst. in Palaestra, 1899; Th. Dobmann, Die Technik der Gellertschen Lustspiele, Programm Freiburg 1901.

5. Der junge Lessing und Christian Felix Weiße: Danzel und Guhrauer, G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke, 2 Bde., Leipzig 1850—54; Erich Schmidt, Lessing, 2 Bde., Berlin 1909; W. Oehlke, Lessing und seine Zeit, 2 Bde., München 1919; Lessings Jugendfreunde, hrsg. von J. Minor K. D. N. L. Bd. 72; Rich. M. Meyer, Lessings Theater, Vierteljahrschrift für Lit.-Gesch., hrsg. von Seuffert 3, 1891; Caro, Lessing und die Engländer, Euphorion VI, 1899; P. Albrecht, Lessings Plagiate, Hamburg 1890—91; Erich Schmidt, Die Quellen der komischen Einfälle und Züge Lessings, Sitz.-Ber. d. Berl. Akad. 21, 1897; F. Tyrol, Lessings sprachliche Revision seiner Jugenddramen, Berlin 1893; J. Minor, Chr. F. Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur, Innsbruck 1880.

6. Lessings „Minna von Barnhelm": G. Kettner, Lessings Dramen, Berlin 1904; W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1920; A. Böhtlingk, Shakespeare und unsere Klassiker, Bd. 1: Sha. und Lessing, Leipzig 1909; G. Fritz, Der Spieler im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts, Diss. Berlin 1896; O. Spieß, Die dramatische Handlung in Lessings Emilia Galotti und Minna von Barnhelm, Bausteine z. Gesch. d. n. d. Lit., hrsg. von Saran VI, 1911; Rob. Petsch, Die Kunst der Charakteristik in Lessings M. v. B., Zs. f. d. d. Unterricht 26. Jahrgang, H. 5, 1912; K. H. v. Stockmayer, D. d. Soldatenstück des 18. Jahrhunderts seit Lessings M. v. B., Lit.-hist. Forsch., hrsg. von Schick und Waldberg 10, 1898.

II. STURM UND DRANG: Rob. Petsch, Deutsche Dramaturgie, 1. Bd. Von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1921; A. Köster, Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im 18. Jahrhundert, Leipziger Universitätsprogramm, 1912; O. Walzel, Das Prometheussymbol

von Shaftesbury zu Goethe, Ilbergs N. Jahrbücher, 1. Abt. XXV. Bd., 1910; Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1911; Erich Schmidt, Richardson und Goethe, Leipzig 1875; Werke der Stürmer und Dränger, hrsg. von A. Sauer K. D. N. L. 79—80; hrsg. von K. Freye, 4 Teile, Bongs Klassikerbibliothek; Eugen Wolff, Die Sturm-und-Drang-Komödie, Zs. f. vergleich. Lit.-Geschichte, N. F. Bd. 1; G. Keckeis, Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang, Bern 1907; H. Grußendorf, Der Monolog im Drama des Sturmes und Dranges, Diss. München 1914; Neudruck und Erläuterung der „Anmerkungen übers Theater" von Th. Friedrich, Kösters Probefahrten 13, Leipzig, 1908; R. M. J. Lenz, Gesammelte Schriften, hrsg. von Franz Blei, München 1909; M. N. Rosanow, Lenz, der Dichter der Sturm-und-Drang-Periode, aus dem Russ. übers. von K. v. Gütschow, Leipzig 1909; Herm. Rauch, Lenz und Shakespeare, Diss. Berlin 1892; Erich Schmidt, Lenziana, Sitz.-Ber. d. Berl. Akad., Bd. 41, 1901; Erich Schmidt, Lenz und Klinger, Berlin, 1878; F. M. Klingers Werke, Auswahl, Stuttgart 1878; M. Rieger, Klinger in der Sturm-und-Drang-Periode, Darmstadt 1880; L. Jacobowski, Klinger und Shakespeare, Diss. Dresden 1891; Rich. Philipp, Beiträge zur Kenntnis von Klingers Sprache und Stil in seinen Jugenddramen, Diss. Freiburg 1909; F. Hedicke, Die Technik der dramatischen Handlung in Klingers Jugenddramen, Diss. Halle 1911; E. Schmidt, H. L. Wagner, Jena 1879; Max Morris, Der junge Goethe, 6 Bde., Leipzig 1909; Cottas Jubiläumsausgabe von Goethes Werken, Bd. 7 „Jugenddramen. Farcen und Satiren", hrsg. von A. Köster; F. Hilsenbeck, Aristophanes und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts, Berlin 1908; M. C. Burchinal, Hans Sachs und Goethe, Göttingen 1912; an Goethebiographien seien Gundolfs und Witkowskis Werke hervorgehoben.

III. KLASSISCHE PERIODE: Cottas Jubiläumsausgabe von Goethes Werken, Bd. 9 „Zeitdramen, Gelegenheitsdichtungen", Bd. 15 „Dramatische Fragmente und Übersetzungen", hrsg. von Otto Pniower; Karl Berger, Schiller, München 1905; Säkularausgabe von Schillers Werken, Bd. 9 „Übersetzungen", hrsg. von Albert Köster; A. Eloesser, Das bürgerliche Drama, 1898; O. Walzel, Das bürgerliche Drama, Ilbergs N. Jahrbücher, 1. Abt. XXXV. Bd., 1915, jetzt in Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, Leipzig 1922; F. L. Schröders dramatische Werke, hrsg. von E. v. Bülow mit Einleitung von L. Tieck, Berlin 1831; B. Litzmann, F. L. Schröder, 2 Bde., Hamburg 1890—94; Theater von Iffland, Weimar, 1843; A. Stiehler, Das Ifflandsche Rührstück, Theatergesch. Forschungen, hrsg. von Litzmann, Bd. 16, Hamburg 1898; R. Kipfmüller, Das Ifflandsche Lustspiel, Diss. Heidelberg 1899; August von Kotzebues Theater, 40 Bde., Wien 1840—41; Ch. Rabany, Kotzebue, sa vie et son temps, Nancy 1893; rec. J. Minor Göttinger Gel. Anz. 1894; E. Jäckh, Studien zu Kotzebues Lustspieltechnik, Diss. Heidelberg 1899.

E. NEUNZEHNTES UND ZWANZIGSTES JAHRHUNDERT: R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts, hrsg. u. fortgesetzt von Hugo Bieber, Berlin 1921; O. Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, Berlin 1920; Adolf Bartels, Die deutsche Dichtung von Hebbel bis zur Gegenwart. Ein Grundriß. Neue Ausgabe in drei Teilen, Leipzig 1922.

I. ROMANTIK: R. Haym, Die romantische Schule, 4. Auflage, besorgt von O. Walzel, Berlin 1920; O. Walzel, Deutsche Romantik, Aus Natur- und Geisteswelt, 232—233, Leipzig 1918; K. G. Wendriner, Das romantische Drama, Berlin 1909; Edgar Groß, Die ältere Romantik und das Theater. Theatergesch. Forsch., Bd. 22, 1910.

1. Satiren und Märchenkomödien: F. Hilsenbeck a. a. O.; C. Hille, Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes, Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte 12, Leipzig 1907; W. Süß, Aristophanes und die Nachwelt, Leipzig 1911; O. Walzel, Aristophanische Komödien, Zs. f. d. d. Unterricht XXX; F. Eichler, Das

Nachleben des Hans Sachs vom 16. bis ins 19. Jahrhundert, Leipzig, 1904; M. Pulver, Romantische Ironie und romantische Komödie, Diss. Freiburg 1912; F. Ernst, Die romantische Ironie, Diss. Zürich 1917; H. Günther, Romantische Kritik und Satire bei Ludwig Tieck, Leipzig 1907; R. Schloesser, August Graf von Platen, 2 Bde., München 1910—13; O. Greulich, Platens Literaturkomödien, Diss. Bern 1901; Christian Dietrich Grabbes Gesammelte Werke, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Paul Friedrich, 4 Bde., Weimar 1923; R. Benz, Märchendichtung der Romantiker, Gotha 1908; Käthe Brodnitz, Der junge Tieck und seine Märchenkomödien, Diss. München 1912; G. Roethe, Brentanos „Ponce de Leon", eine Säkularstudie, Abhdlg. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, N. F. 5, 1901; K. Heinze, Platens romantische Komödien, Diss. Marburg 1897; O. Demuth, Das romantische Lustspiel in seinen Beziehungen zur dichterischen Entwicklung Eichendorffs, Diss. 1912; Georg Büchner, Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von F. Bergemann, Leipzig 1922; J. Strucker, Beiträge zur kritischen Würdigung der dramatischen Dichtung Theodor Körners, Diss. Münster 1910.

2. Heinrich von Kleist: Ausgaben der Werke von Gg. Minde-Pouet, Reinh. Steig und Erich Schmidt, Bibliogr. Institut 1904; von K. Siegen, R. Schlösser und O. Walzel, Hesse & Becker, Leipzig 1914; von A. Eloesser, Tempel-Verlag; Biographien von Otto Brahm 1911, W. Herzog 1911; H. Meyer-Benfey 1911; neuerdings von F. Gundolf 1922, Ph. Witkop 1922; Walter Kühn, Kleist und das deutsche Theater, München 1912; Hanna Hellmann, H. von Kleist, Das Problem seines Lebens und seiner Dichtung, Heidelberg 1908; E. Cassirer, H. von Kleist und die Kantische Philosophie, Berlin 1919; Der zerbrochne Krug, kritische Ausgabe von Eugen Wolff, Minden 1898; G. Buchtenkirch, Kleists Lustspiel „Der zerbrochne Krug" auf der Bühne, Heidelberg 1915; K. von Reinhardstöttner, Plautus, Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, Leipzig 1886; A. Sauer, Zu Kleists Amphitryon, Euphorion 1920.

3. Volkskunst: Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, bis jetzt 3 Bde., seit 1912; A. Sauer, Literaturgeschichte und Volkskunde, mit Bibliographie der mundartlichen Dichtung, Prag 1907; G. Arnold, Pfingstmontag, hrsg. von Lefftz und Markwald, Straßburg 1913, in Reclam 2154/5; Sebastian Sailer, Biblische und weltliche Komödien, hrsg. von Dr. Owlglaß (H. E. Blaich) München 1914; Moriz Enzinger, Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert, I. und II. Teil, Schriften d. Ges. f. Theatergeschichte, Bd. 28/29, Berlin 1918—19; Rudolf Fürst, Raimunds Vorgänger. Bäuerle, Meisl, Gleich. Schriften d. Ges. f. Theatergeschichte, Bd. 10, Berlin 1907; Josef Nadler, Das österreichische Volksstück, Dichter und Bühne, hrsg. von Dr. E. L. Stahl, Augsburg 1921; Alte Wiener Theaterlieder von Hans Wurst bis Nestroy, hrsg. von R. Smekal, Wien 1920; Raimund, Sämtliche Werke, hrsg. von E. Castle, Leipzig 1903; Raimunds Werke, hrsg. von K. Glossy und A. Sauer, Wien 1891; K. Fuhrmann, Raimunds Kunst und Charakter, Berlin 1913; Nestroy, Gesammelte Werke, hrsg. von V. Chiavacci und L. Ganghofer, mit Biographie von M. Necker, Stuttgart 1890—91; Auswahl von Otto Rommel, Berlin 1908; L. Langer, Nestroy als Satiriker, Wien 1908; K. Kraus, Nestroy und die Nachwelt, Wien 1912; P. Merbach, Das deutsche Volksstück, Dichter und Bühne, hrsg. von E. L. Stahl, Frankfurt a. M. 1922; Josef Nadler, Die Berliner Romantik 1800—1814, Berlin 1921; Alt-Berliner Humor, und Das Berliner Lokalstück, mit Einleitung von Georg Hermann, in Die fünfzig Bücher, Bd. 8 und 20, Ullstein & Co., Berlin 1920; Dr. R. Doße, Das niederdeutsche Drama, Dichter und Bühne, hrsg. von E. L. Stahl, Frankfurt a. M. 1922; K. Th. Gaedertz, Das niederdeutsche Schauspiel. Zum Kulturleben Hamburgs, 1894; A. Brand, Johann Gottwerth Müller von Itzehoe, Berlin 1901; Karl Malß' „Bürgerkapitän", hrsg. von Gebhardt, Heidelberg 1920; Ernst Elias Niebergall. Sein Leben

und seine Werke, von Karl Esselborn, dabei Bibliographie. Fünfte Jahresgabe der Gesellschaft Hessischer Bücherfreunde, Darmstadt 1922; Auszug mit Ergänzungen in Hessische Biographien, Bd. 2; Esselborn bereitet auch eine Ausgabe der Werke Niebergalls vor.

4. Grillparzer, „Weh dem, der lügt“: Werke hrsg. von St. Hock, 16 Bde., Berlin 1911; die große historisch-kritische Ausgabe A. Sauers ist bis auf den Anmerkungsband vollendet, Wien 1909ff.; Fr. Strich, Grillparzer Ästhetik, Forsch. z. n. Lit.-Gesch., hrsg. von Franz Muncker, Bd. 29; Joh. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Komischen im Jahrbuch d. Grillparzer-Gesellschaft XV; auch in Gesammelte Aufsätze, München 1908; Minor, Grillparzer als Lustspieldichter, Jahrbuch d. Gr.-Ges. III; zu „Weh dem, der lügt“ Jacob Minor, „Wahrheit und Lüge auf dem Theater“, Euphorion III, vgl. W. Jerusalem, D. Rundschau IV, 1898; R. Smekal, Grillparzer u. Raimund, Wien 1920.

II. DAS UNTERHALTUNGSLUSTSPIEL DES XIX. JAHRHUNDERTS (1830—1885): G. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt, Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 51, Leipzig 1910; G. Witkowski, Die Entwicklung der deutschen Literatur seit 1830, Leipzig 1912; O. Teuber und A. von Weilen, Geschichte des Hofburgtheaters, Wien 1899, 1906; W. Zentner, Studien zur Dramaturgie Eduard von Bauernfelds. Ein Beitrag zur Erforschung des neueren Lustspiels. Theatergesch. Forsch., hrsg. von B. Litzmann 33, Leipzig 1922; Ausgewählte Werke E. von Bauernfelds, hrsg. von E. Horner, 4 Bde., Leipzig 1905; H. Prutz, Zur Geschichte der politischen Komödie in Deutschland, Münchener Sitz.-Ber. 1919; dazu E. Rose, Z. Gesch. d. pol. Kom. in D. in Germ. Rom. Monatsschrift H. 3/4, 1923; A. Kraus, Rückerts dramatische Dichtungen, Diss. Gießen 1916; H. Neumann, Robert Prutz und seine Komödien, Diss. Marburg 1913; A. Kleinberg, Der Vormärz, Leipzig 1917; Friedr. Halms Werke, hrsg., von A. Schlosser, 4 Bde., Leipzig 1904; Walter Dohn, Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos, Breslauer Beiträge zur Lit.-Gesch., hrsg. von Max Koch, Bd. 32; Joh. Prölß, Das junge Deutschland, Stuttgart 1892; H. H. Houben, Jungdeutscher Sturm und Drang, Leipzig 1911; Gutzkows Ausgewählte Werke, hrsg. von H. H. Houben, 12 Bde., Leipzig 1908; Eduard Metis, Gutzkow als Dramatiker, Breslauer Beiträge 48, Stuttgart 1915; P. Müller, Gutzkow als Lustspieldichter, Diss. Marburg 1910; F. Weiglin, Gutzkows und Laubes Literaturdramen, Palaestra 103, Berlin 1910; Heinrich Laube, Gesammelte Werke, hrsg. von H. H. Houben, 50 Bde., Leipzig 1908; Maria Moormann, Die Bühnentechnik Heinrich Laubes, Diss. Münster 1917; Gg. Droescher, G. Freytag in seinen Lustspielen, Diss. Berlin 1919; Carl Hagemann, Das Gesellschaftsstück, Dichter und Bühne, hrsg. von E. L. Stahl, Frankfurt a. M. 1922; A. Sauer, Bauernfeld und Saphir, Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte, Ludwig Geiger zum 70. Geburtstage, 5. Juni 1918, als Festgabe dargebracht, pag. 284—310; Ernst Martin, Der Schwank, Dichter und Bühne, hrsg. von E. L. Stahl, Frankfurt a. M. 1921; W. Schenkel, Roderich Benedix als Lustspieldichter, Diss. Frankfurt a. M. 1916.

III. HEBBEL, RICHARD WAGNER, ANZENGRUBER: Säkularausgabe der Werke Hebbels von R. M. Werner, 16 Bde., Berlin 1912ff.; von den zahlreichen Biographien sei die kurze aber tiefbohrende Darstellung O. Walzels in Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 408, hervorgehoben: Friedrich Hebbel und seine Dramen, Leipzig 1919; A. M. Wagner, Das Drama Friedrich Hebbels. Eine Stilbetrachtung, Leipzig 1911; E. Tannenbaum, Fr. Hebbel und das Theater, Hebbel-Forschungen 7, Berlin 1915; H. Heinrich, Hebbels Anschauungen über das Komische, Zs. f. Ästhetik u. allgem. Kunstw. V. 435, 1910; Paul Heims, Die Entwicklung des Komischen bei Hebbel, Diss. Leipzig 1913; Richard Wagners Werke, hrsg. von W. Golther, 10 Bde., Berlin 1914; Max Koch, Richard Wagner, 3 Bde., Berlin 1912—18; O. Walzel, Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit, München 1913; Roman Wörner, Eine deutsche Komödie, Wagner-Jahrbuch, hrsg. von J. Kürschner, Stuttgart 1886; Gustav Roethe, Zum dramatischen

Aufbau der Wagnerschen Meistersinger, Sitz.-Ber. d. Berl. Akad. 37, 1919; Die Meistersinger von Nürnberg, Richard Wagners Dichtung und ihre Quellen, hrsg. von Franz Zademack, Der Domschatz Bd. 5, Berlin 1921; Stefan Hock, Von Raimund bis Anzengruber, Jahrbuch d. Grillp.-Ges. 15; Ludwig Anzengrubers sämtliche Werke, unter Mitwirkung von Karl Anzengruber hrsg. von Rudolf Latzke und Otto Rommel, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bdn., Wien 1920—22; A. Bettelheim, Ludwig Anzengruber, Berlin 1898; Neue Gänge mit L. Anzengruber, Wien 1919; A. Kleinberg, L. Anzengruber. Ein Lebensbild, Stuttgart 1921; A. Büchner, Zu Ludwig Anzengrubers Dramentechnik, Diss. Gießen 1911.

IV. VOM NATURALISMUS BIS ZUR KUNST DER GEGENWART: W. Windelband, Die Philosophie im deutschen Geistesleben des 19. Jahrhunderts, Tübingen, 1909; Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte, Leipzig 1911; Rob. F. Arnold, Das moderne Drama, Straßburg 1912; R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907; M. Günther, Die soziologischen Grundlagen des naturalistischen Dramas, Diss. Leipzig 1912; A. Kerr, Gesammelte Schriften, erste Reihe: Die Welt im Drama, 5 Bde., Berlin 1917; J. Hofmiller, Zeitgenossen, München 1910; O. Döll, Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngsten deutschen Drama; Gerhart Hauptmanns Werke, 12 Bde., Berlin 1922; Monographien von P. Schlenther, erweitert von A. Eloesser, Berlin 1922; von Paul Fechter, Dresden 1922; Emil Götts Gesammelte Werke, hrsg. von Roman Wörner, 3 Bde., 1911 ff.; A. Möller-Bruck, Das junge Wien, Berlin 1902; J. Körner, Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme, Wien 1921; A. W. Berendsohn, Der Impressionismus Hugo von Hofmannsthals, Hamburg 1920; A. Maderno, Die deutschösterreichische Dichtung der Gegenwart, Leipzig 1920; A. Bartels, Heimatkunst, Berlin 1904; Willi Hellpach, Geopsychische Erscheinungen, Jena 1923; A. Bartels, Fritz Stavenhagen, Eine literarische Würdigung, 1907; R. Sedlmaier, Karl Schönherr und das österreichische Volksstück, Würzburg 1920; H. Bahr, Expressionismus, München 1918; M. Deri, M. Martersteig, O. Walzel u. a., Einführung in die Kunst der Gegenwart, Leipzig 1919; J. Geyser, Neue und alte Wege der Philosophie. Eine Erörterung der Grundlagen der Erkenntnis im Hinblick auf Edmund Husserls Versuch ihrer Neubegründung, Münster 1916; O. Rank und H. Sachs, Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften, Wiesbaden 1913; G. von Lukács, Zur Soziologie des modernen Dramas, Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 38; Bernhard Diebold, Anarchie im Drama, Frankfurt a. M. 1921; Max Freyhan, Das Drama der Gegenwart, Berlin 1922; Fritz v. d. Leyen, Deutsche Dichtung in neuer Zeit, Jena 1922; Franz Blei, Über Wedekind, Sternheim und das Theater, München 1916; Paul Fechter, Frank Wedekind, Leipzig 1920; H. Franck, Hermann Essig, in Das deutsche Drama Nr. 1; H. H. Borcherdt, Carl Hauptmann, München 1911; Kurt Wolff, Der Dramatiker Herbert Eulenberg, Mitteilungen der Literar. Gesellschaft Bonn, 1912; K. Brombacher, Der deutsche Bürger im Literaturspiegel von Lessing bis Sternheim, München 1920; die Werke Carl Sternheims sind wie die Carl Hauptmanns und Hermann Essigs im Kurt-Wolff-Verlag, München, erschienen; H. Knudsen, Georg Kaiser, Die literarische Gesellschaft Nr. 4; die Dramen Georg Kaisers sind bei Gustav Kiepenheuer, Potsdam, verlegt.

REGISTER

Zur Orientierung im Text ist neben den beiden Registern die weitgehende Gliederung des Inhaltsverzeichnisses zu Rate zu ziehen. Im Sach- und Personenregister folgt den Autorennamen das Verzeichnis ihrer im Text erwähnten Werke. Das Dramenregister enthält sämtliche im Text vorkommenden Dramentitel, wobei hinter dem Titel jeweils der betreffende Autor genannt ist, so daß mit Hilfe von Register I auch seine weiteren besprochenen Werke im Texte aufgefunden werden können. Die Dramentitel sind grundsätzlich nach der alphabetischen Ordnung ihrer ersten Worte angeordnet, wobei aber Artikel, gleichgültig ob bestimmte oder unbestimmte, dem Hauptworte nachgestellt werden; z. B.: „Der böse Geist Lumpacivagabundus oder das liederliche Kleeblatt" ist erstens zu finden unter: „böse Geist Lumpacivagabundus, Der", zweitens unter: „liederliche Kleeblatt, Das".

Vorwort, Bibliographie und Bilderklärung sind nicht in den Registern bearbeitet.

a und ä, o und ö, u und ü werden innerhalb der alphabetischen Ordnung als gleichwertige einfache Buchstaben, Doppelschreibungen wie oe als zwei Buchstaben behandelt.

I. PERSONEN- UND SACHREGISTER.

Addison 124f., 141, 155
—, „The drummer". 125
Adelssatire 65
Adolf, Johann 241
Aktschluß . . . . . 151 ff.
Aktzahl 164
Aktualität 85, 119
Altertum . . . . . 3f.
Altmann, George 278
Andreae, Joh. Valtentin, „Turbo" . . 92
Angely, Louis 253, 257
—, „Das Fest der Handwerker" . . 253
Antoniewicz, „J. E. Schlegels aesthetische und dramaturgische Schriften". DLD. Nr. 26 150
Antisemitismus 15f., 53
Anzengruber, Ludwig 249, 297 ff., 305, 308, 318, 323f.
—, „Der Doppelselbstmord" . . . . 302f.
—, „Der G'wissenswurm" . . . 300 ff.
—, „'s Jungferngift" . . . . . 302f.
—, „Die Kreuzelschreiber" 298 ff., 303, 308
—, „Die Trutzige" 302
Apel, Paul 329, 331
—, „Hans Sonnenstößers Höllenfahrt" 329
Aristophanes 1, 48, 61, 64, 136, 194, 206, 214 ff., 218f., 221, 228, 258, 271, 273, 299, 325.
—, „Frösche" 219
—, „Lysistrate" 299
—, „Plutos" 61
Aristoteles 3, 199
Armeleutdichtung 304
Arnim, Achim von . 253, 255, 276, 330f.
—, „Die Kronenwächter" 276
—, „Die Appelmänner" 253
—, „Der Stralauer Fischzug" . . . 253
Arnold, Georg Daniel . . . . 239 ff., 262
—, „Der Pfingstmontag" 239 ff., 253, 262, 295
Auerbach, Berthold, „Schwarzwälder Dorfgeschichten" 298
Ayrenhoff, Cornelius Hermann von, „Der Postzug" 244
Ayrer, Jacob 66f., 78, 82, 85 ff., 88f., 91, 115
—, „Von dem Engelländischen Jahn Posset, wie er sich in seinem Dienst verhalten", „Der verlohrn Engelländisch Jahn Posset", „Von Fritz Dölla mit seiner gewünschten Geigen" . . 87
—, „Vom griegischen Keyser" . . 88, 91
—, „Julius redivivus" 66
—, „Comedia von der schönen Phaenicia" 87
—, „Sidea" 87

Bacheracht, Therese von 274
Badius, Jodocus 70
Baechtold 74
Baermann, Jürgen Niklaas, „Burenspillen" 259
—, „Stadtminschen und Burenlüd" . . 259
Bahr, Hermann 278, 333
—, „Dialog vom Tragischen" . . . 316
—, „Das Konzert" 316
Bakunin 294
Bartels, Adolf, „Die deutsche Dichtung der Gegenwart" 317, 320
Bauer, Der verwandelte 84, 106, 110, 311
Bäuerle . . . . 245, 246 ff., 260, 280
—, „Aline oder Wien in einem andern Weltteil" 248
—, „Die Bürger von Wien" . . . . 246f.
Bauerndramatik 298
Bauernfeld, Eduard von 266 ff., 273, 276, 277 ff., 280f., 283, 298, 315f.
—, „Die Bekenntnisse" . . . . . 267f.
—, „Bürgerlich und Romantisch", „Fata Morgana" 270
—, „Fortunat" 267, 270
—, „Die Geschwister von Nürnberg" . 270
—, „Großjährig" 273
—, „Der kategorische Imperativ" 277f., 280
—, „Krisen" . . . 268, 270, 278f., 281
—, „Landfrieden" 276
—, „Das letzte Abenteuer" 268
—, „Das Liebesprotokoll" 271
—, „Literarischer Salon" 280
—, „Republik der Tiere" 273

Bauernsatire . . . . . 45, 55f.
Bauernszenen 83
Beaumarchais, „Die Hochzeit des Figaro“ 166
Beaumont und Fletcher, „Rule a wife and have a wife“ 200
Bediente . . . . . 144, 164, 173f.
Benedix, Roderich 283f., 286
—, „Die Shakespearomanie“ 283
—, „Bemoostes Haupt oder der lange Israel“ 283
—, „Oben wie unten“ 284
—, „Der Störenfried“ 284
Bergson, „Le rire“ 48
Bernardon . . . . . 243f.
Berolinismus 253, 254f., 256
Bethlehemitischer Kindermord . . . 34
Betrüger 63
Biedermann, J., „Utopia“ 110
Bildungskunst 41
Birch-Pfeiffer, Charlotte 284
Bismarck 305, 314
Blumenthal, Oskar 1, 284, 314
—, „Der Probepfeil“ 314
— u. Kadelburg, „Im weißen Rössl“. 284
Boccaccio 75
Bodmer 127, 130
Böhtlingk, Arthur, „Shakespeare und unsere Klassiker“ 182
Bois-Robert 111
Bolte, „Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert“, Th. F. XII. . . 92
Borkenstein, Hinrich . . . 139f., 176f.
—, „Der Bookesbeutel“ . 139f., 151, 153, 162, 174, 176, 258.
Boßdorf, Hermann, „Kramer Kray“, „De rode Uennerrock“ 321
Böttiger 216
Bougeant, „La femme docteur“ . . . 129
Bremer Beiträger 142, 145, 158
Brentano, Clemens 217, 221f., 224, 260, 331
—, „Gustav Wasa“ 217
—, „Ponce de Leon“ . 221ff., 225, 331f.
Bretzner 200
Brockes 127
Brombacher, „Der deutsche Bürger im Literaturspiegel von Lessing bis Sternheim“ 335
Bühne, mittelalterliche 25, 69
— des Fastnachtspiels 69, 77
— des Terenz, der Humanisten 62, 69f., 77
Büchner, Georg 189, 224f., 260f., 271, 331, 337
—, „Leonce und Lena“ . 224f., 271, 331
Bülow 297
Bunsen, P. L., und J. G. Müller, „Siegfried von Lindenberg“ 259
Bürger, G. A. 51, 67, 188
Bürgerliches Drama 89, 104, 156f., 175f., 193
Bürgersatire 113, 325ff., 329
Bürgerstand . . . . 16, 113, 165, 179f.
Burgtheater 244
Byron 224
Byronismus 281
Caesar 66
Calderon . . . 110, 219, 222, 225, 317
—, „La dama duende“ 317
—, „Das Leben ein Traum“. 110
Capitano 90
Cassirer, E., „H. von Kleist und die Kantische Philosophie“, 1919 . 227, 333
Castelli 218, 254
—, „Der Schicksalsstrumpf“ 218
Castelvetro 149
Celtis, Conrad 4, 61
Cervantes 244
Chamfort, „La jeune Indienne“ . . . 178
Charakter 127
Charakterkomödie 68
Charakterschilderung 104
Chassiron, „Réflexions sur le Comique-larmoyant“ 157, 160
Chodowiecki 185
Cibber 155
Cicero 63, 66
Clauren 219
Coffey, „The devil to pay“ 179
Commedia dell'arte 5, 13, 41, 79, 89f., 92, 118f., 136, 209f., 242ff.
Comédie gaie . . . . . 141ff.
Comédie larmoyante 141, 155, 158, 160, 165
Comédie sérieuse . . . 125, 137, 141, 143
Comedy of manners . . . . . 123f.
Congreve 124
Corneille, Pierre 79, 90
—, „Don Sanche d'Aragon“ 147
—, Thomas 111
Corot 317
Creizenach, „Geschichte des neueren Dramas“, 1911; „Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels“, 1879 . . . . 18, 30, 81, 122
Crispin 144
Cronegk, „Der ehrliche Mann, der sich schämt, es zu sein“ 148

Dalberg, Johann von 63
Dämonen 37ff., 49
David, Jakob Heinrich, „Eine Nacht auf Wache“ 259
Debucourt 234
Decamerone 75
Defoe, „Robinson“ 177
Deinhardstein, Ludwig Franz 276, 292, 295
—, „Boccaccio“, „Garrick“, ... 292
—, „Erzherzog Maximilians Brautzug“. 276
—, „Hans Sachs“, „Salvator Rosa“ 292, 295
Dekadenz 316
Destouches 123, 125, 127, 137, 141, 149, 151, 157, 161, 164, 170.
—, „Le Glorieux“ 125, 149
—, „La fausse Agnès“ 161
—, „L'ingrat“ 164
—, „L'obstacle imprévu“, „Le triple mariage“. 125

Destouches, „Le tambour nocturne“ . 125
—, Bearbeitungen nach: „Der Ehrgeizige“, „Der Gefällige“, „Der Neugierige“, „Der Ruhmredige“, „Der Ruhmsüchtige“, „Der Undankbare“, „Der Unschlüssige“, „Der Verläumder“, „Der Verwirrungsstifter“ 127
Detharding . . . . . 132 f.
—, „Bramarbas“ 133
—, „Der deutsche Franzose“ . . . 132
Devrient 202
Dialekt . . . 83, 93, 99, 130, 141, 258 f.
Dickens . . . . . 279 f., 302
Diderot . . 166, 180, 182, 193, 282, 334
—, „Jacques le Fataliste“ 334
Diebold, Bernhard, „Anarchie im Drama“, 1921 . . . . . 335, 337
Dilthey, W., „Das Erlebnis und die Dichtung“ 182
Dirne 63, 68
Ditters von Dittersdorf, Karl 245
Döllinger 299
Donneau de Visé 111
Dorfdichtung 29, 298
Dostojewsky 332
Drama, griechisches 3
— des 19. Jahrhunderts 66
— der Gegenwart 66
Drama und Theater . . 84, 98, 100 f., 322
Dreikönigsspiel . . . . . 34 f.
Dreyer, „Der Probekandidat“. . . . 340
Driesch 337
Droescher, „G. Freytag in seinen Lustspielen“, 1919 276
Dryden 124, 128
Dufresny 123, 127
—, „Die Spielerin“, „Die Widersprecherin“ 127
Dulk, Albert, und Seemann, „Die Wände“ 272
Dummkopf 23, 42

Ehebruchsmotiv 42
Eichendorff, Joseph von 217 ff., 223 f., 271, 325
—, „Die Freier“ . . . . . 223 f., 271
—, „Krieg den Philistern“ . . 217 f., 325
—, „Meierbeths Glück und Ende“. . 218
Einheitsregel . . . . . 149 f., 189
Eipeldauer . . . . . 249 f.
Ekhof 111, 258
Elenson 111
Eloesser, Arthur, „Kleists sämtliche Werke“ 228
Engelische Comedien und Tragedien 80, 110
Enzinger, Moriz, „Wiener Theater 16.—19. Jahrhundert“, 1919 . . . 241
Epicharm 5
Episodenszene . . . . . 275 f., 278, 302
Erdmann, Ludwig, „Alles was Recht ist“ 262
Erlauer Spiele. . . 8, 10 ff., 15, 29 f., 35
Ernst, Otto, „Flachsmann als Erzieher“ 340
Eschatologische Dramen 35
Essig, Hermann . . . . . 330 f.
—, „Die Glückskuh“, „Die Weiber von Weinsberg“ 330
Etherege 124
Eulenberg, Herbert . . . . . 330 ff., 337
—, „Alles um Liebe“ 331
—, „Das grüne Haus“. 331
—, „Münchhausen“ 337
—, „Der natürliche Vater“, „Mückentanz“ 332
Eulenspiegel 75
Euripides 216, 337
Expressionismus . . . . 39, 328, 336 ff.

Falstaff 65, 95, 135, 276, 307
Farce 43, 194, 215
Farquhar 124, 209
Fastnachtfeier 37
Fastnachtschwänke 36
Fastnachtspiel 5 f., 15, 37 ff., 43 f., 45 ff., 70 f., 82, 86 ff., 94, 110, 114, 194, 238, 243, 258.
— und geistliches Drama . . . 53 f., 59
— und Meistersingerdrama 77
Fechter, Paul, „Gerhart Hauptmann“ . 326
Feuerbach, Ludwig 299
Fiabe 243
Fichte . . . . . 206, 226 f., 233
Fischart 66
Flemming, Willi, „Andreas Gryphius und die Bühne“ 100
Fletcher 128
— und Beaumont, „Rule a wife and have a wife“ 200
Flögel-Ebeling, „Geschichte des Groteske-Komischen“ 144
Florian 197
Folz, Hans, „Ein hubsch Vastnachtspil“, „Ein Spil von König Salomon und Markolfo“ 52
Fontane, Theodor 300, 305
France, Anatole 316
Frau, Die, in der Literatur . . 100, 166 f.
Freud, Max 338
Freye, Karl, „Sturm und Drang“ . . 187
Freyhan, Max, „Das Drama der Gegenwart“, 1922 329
Freytag, Gustav . . . 98, 275 f., 280 ff.
—, „Die Brautfahrt oder Kunz von Rosen“ 275
—, „Die Journalisten“ . . . . 1, 280 ff.
Friedrich, Markgraf 6
Frischlin, Nicodemus 64 ff., 68, 83, 88, 91
—, „Frau Wendelgard“ . . . . . 64 f.
—, „Hildegardis magna“, „Hochzeit zu Cana“ 65
—, „Julius redivivus“ 66
—, „Rebecca“ . . . . . 64 f.
—, „Ruth“ 65
—, „Susanna“ . . . . . 64 f., 83
Froning, „Das Drama des Mittelalters“, KDNL 24

Frühlingslyrik 38
Fulda, Ludwig 102, 209, 314
—, „Des Esels Schatten" . . . 209, 314
—, „Der Talismann" 314
Fürst, Rudolf, „Raimunds Vorgänger", Schr. d. Ges. f. Th. G. 10 246

Gaedertz, Theodor, „Das niederdeutsche Drama", 1894 258
Gall 206
Ganghofer, Ludwig . . . . . 318 f.
—, „Der Herrgottsschnitzer von Ammergau" 318
Gebhardt 259
Geibel, Emanuel, „Meister Andrea" . 292
Geistliches Schauspiel 82
— — und Fastnachtspiel . . . 53 f., 59
Gellert, Christian Fürchtegott 138, 142 f., 145, 151, 158 ff., 167, 170 f., 174, 176 f., 180, 203
—, „Pro comoedia commovente" . . 160
—, „Die Betschwester" . . 159 ff., 164
—, „Die kranke Frau" 164
—, „Das Los in der Lotterie" 159, 162 f.
—, „Die zärtlichen Schwestern" 159, 163 ff.
Gemmingen 192
Gengenbach, Pamphilus . . . 58, 71 f.
—, „Die Gauchmatt", „Die Totenfresser" 72
—, „Die zehn Alter dieser Welt" . . 58
George, Stefan 314, 338
Gerstenberg 187
Gervinus, „Geschichte der deutschen Dichtung" 120, 278
Gesellschaftskritik . . . . . 277 ff.
Geßner, Heinrich 234
Gherardi, „théâtre italien" 118, 135 f., 242
Gilbert, „Les intrigues amoureuses" . . 155
Gil Blas (Lesage) 263
Glasbrenner, Adolf 253
—, „Berlin, wie es ist und — trinkt" . 253
Gleich, J. A. . . . . 245 f., 248
—, „Die Musikanten am hohen Markt" 248
Gnapheus, Wilhelm, „Acolastus sive de filio prodigo" 63, 68
Goedeke, „Gss. z. Gesch. d. d. Dichtung" 197
Goethe 1, 60 f., 76, 89, 123, 154, 159, 173, 176, 181, 184, 193 ff., 196 ff., 204 f., 207, 211 f., 215 ff., 218 f., 221 ff., 226, 231 f., 234, 239 f., 259, 264, 303, 344.
—, „Dichtung und Wahrheit" 159, 173, 181
—, „Leiden des jungen Werther" 195 f., 207
—, „Die Aufgeregten" 198
—, „Der Bürgergeneral" . . . . . 197 f.
—, „Faust" 29, 78, 170, 233
—, „Götter, Helden und Wieland" . 195
—, „Der Groß-Cophta" 197
—, „Götz von Berlichingen" 194
—, „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern", „Neuestes von Plundersweilern" . . 195
—, „Die Laune des Verliebten" . 154, 193
—, „Die Mitschuldigen" 89, 193
—, „Stella" 176
Goethe, „Satyros", „Die Vögel" . . . 195
—, „Triumph der Empfindsamkeit" . 195
Goetze . . . . . 76 f.
Goldoni . . . . . 209, 243 f.
Gött, Emil . . . . . 314 f., 326, 333
— „Freund Heißsporn" 315
— „Mauserung" 315, 333
— „Der Schwarzkünstler" („Adept", „Verbotene Früchte") 315
Götterparodie . . . . . 245 ff.
Gotthelf 298
Gottschall, Rudolf . . . 223, 257, 276
—, „Pitt und Fox" 276
Gottsched 36, 103, 118, 120 ff., 130 ff., 136 f., 140 ff., 150, 156, 158, 166 f., 169, 173, 178 f., 244.
—s Komödientechnik 128
—s Übersetzungstheorie . . . . . 129 f.
—, „Die Opern" 129
Gottschedin 127, 129 f., 132, 137 f., 139, 142, 161, 174, 178.
—, „Die Hausfranzösin oder die Mamsell" 137 f.
—, „Herr Witzling" 127, 138
—, „Die Pietisterey im Fischbeinrocke" 129 f., 138, 142, 152, 161, 174.
—, „Das Testament" 138
—, „Die ungleiche Heirat" 137
—, „Der Verschwender", „Die Widersprecherin" 127
Goutart 110
Gozzi, Carlo 199, 216, 222, 243
—, „Turandot" 199
Grabbe, Christian Dietrich 189, 220 f., 255, 328, 331.
—, „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" . . . . . 220 f., 331
—, „Napoleon" 255
Grabwächterszenen 90
Graf-von-Gleichen-Motiv 176
Greff, Joachim, „Aulularia" . . . 60, 72
Grillparzer 183, 249, 262 ff., 266, 273, 286, 289, 293.
—, „Die Schreibfeder", „Wer ist schuldig" 262
—, „Weh dem, der lügt" 245, 249, 262 ff., 293
Grimm 87
Grimmelshausen 94
Grobianismus 64, 75
Großmann 192
Groteske 329
Grubbe, Otto Friedrich, „Die Winde" . 271
Gryphius, Andreas 90, 96 ff., 101, 104 f., 107, 116, 118, 134, 176, 183, 238.
—, „Die geliebte Dornrose" 97 ff., 134, 238 f.
—, „Herr Peter Squentz" . . 97, 100, 107
—, „Horribilicribifax" . . . . 97 ff., 100
—, „Das verliebte Gespenst" . . . 98
Guarini, „Pastor Fido" 82
Gulbransson 329
Gundolf, „Goethe", 1916 . . . 215, 296
Gurli 206
Gusinde, „Neidhart mit dem Veilchen", 1899 43
Gutzkow . . . . . 274 f., 284

Gutzkow, „Anonym", Der Königsleutnant" 275
—, „Die Schule der Reichen" . . . 274
—, „Das Urbild des Tartuffe" . . . 275
—, „Zopf und Schwert" . . . . . 274 f.

Hackländer, „Der geheime Agent" . . 275
Hafner, Philipp . . . . . 244 f.
—, „Megära, die förchterliche Hexe", „Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odvardo" 245
Halm, Friedrich, „Verbot und Befehl" 273 f.
Hamann 188, 218, 264
Hampelmanniaden 260
Hamsun, Knut, „Vor des Reiches Pforten" 280
Handlungsverschlingung . . . 81, 88, 92
Hanswurst, s. Narrentypus.
Harlekin, s. Narrentypus.
Hart, Heinrich 325
Hartleben, Otto Erich . . 325 ff., 329, 331
—, „Angele" 325
—, „Die Erziehung zur Ehe" . . . 325
—, „Hanna Jagert" 325
—, „Die sittliche Forderung" . . . 325
Hartmann, Eduard von 301
Hauptmann, Gerhart 84, 99, 224, 249, 297, 305 ff., 316, 318 f., 321, 324, 326 f., 330, 332, 337 f.
—, „Der Biberpelz" . . 99, 308 ff., 318 f.
—, „Der Bogen des Odysseus" . . . 337
—, „Friedensfest" 326
—, „Die Jungfern vom Bischofsberg" 312 f., 330
—, „Kollege Crampton" . . . . 306 ff.
—, „Peter Brauer" . . . . . 307 f.
—, „Der rote Hahn" 309 f., 313, 318, 324, 327
—, „Schluck und Jau" 84, 224, 311 f., 316
—, „Die Weber" 306, 321
—, Karl . . . . . 330 f.
—, „Die armseligen Besenbinder" . . 330
—, „Die Rebhühner" 330
Haydn 245
Haym, „Die romantische Schule", 1920 217
Hayneccius, Martin . . . . . 67 f.
—, „Almansor", „Hansoframea" . . 67
—, „Hans Pfriem, oder meister Kecks" 67 f.
Hebbel, Fr. 275, 286 ff., 293, 297, 302, 320 f.
—, „Der Diamant" . . . . 287 ff., 290 f.
—, „Michel Angelo" . . . . 292 f., 302
—, „Der Rubin" . . . . . 290 ff.
Hebel, J. Peter 239
Hegel 286
Heidelberger Sommertagzug 38
Heine, H. . . . . 207, 224 f.
—, Th. Th. 335
Heinrich Julius von Braunschweig 65, 67, 78, 83, 88 ff.
—, „Comedia von einem Edelmann" . 89
—, „Comedia von einem Wirth" . 89, 91
—, „Susanna" . . . . . 88 f., 91
—, „Vincentius Ladislaus" . . . 65, 90 f.
Heinrich, Karl „Kaiserwahl in Frankfurt" 272
Heinse 225
Heinzel, R., „Abhandlungen zum altdeutschen Drama", 1896 15
Hellmann, Hanna, „H. von Kleist, „Das Problem s. Lebens u. s. Dichtung", 1911 230
Hellpach, „Geopsychische Erscheinungen" 323
Henrici, Christian Friedrich (Picander) 119 f., 168.
—, „Der akademische Schlendrian", „Der Erzsäufer", „Die Weiberprobe" 119
Hensler 244, 254
Herder 3, 127, 188, 264
Hermann der Cherusker 66
Herodes 34
Herodesspiele 88
Herrad von Landsberg 41
Herrmann, Max, „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance", 1914 57, 69, 77.
Hersch, Hermann, „Anna-Lise" . . . 277
Herwegh 272
Hessus, Eobanus 66
Hettner, Hermann, „Das moderne Drama", 1852 . . . . . 257, 274, 344
Heybey . . . . . 112 f.
Heyne, Chr. Leberecht (Anton Wall) . 197
—, „Die beyden Billets", „Der Stammbaum" 197
Historische Dramatik . . . . . 276 f.
Historisches Lustspiel . . . . . 274 f.
Histrio Gallicus, Comico-Satyricus . . 111
Hoffmann, August Heinrich, „Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur", 1830/37 . . . . . 18, 20
Hoffmann, E. Th. A. . . 203, 218, 330 f.
Hoffmann, Heinrich, „Die Mondzügler" 272
Hofmannsthal, Hugo von 278, 297, 316 f.
—, „Gestern" 316
—, „Dame Kobold" 317
—, „Der Rosenkavalier" . . . 297, 317
—, „Der Schwierige" 317
Hofmiller, Josef, „Zeitgenossen" 1910 . 313, 319, 328.
Holberg, Ludwig 1, 84, 110, 132 ff., 137, 140, 143, 148, 150, 163, 169, 170, 175, 198, 209, 216, 253, 262, 311, 321.
—, „Jacob von Tyboe" 133
—, „Jean de France" . . 132, 137, 175
—, „Jeppe vom Berge" 84, 110
—, „Der politische Kannegießer" 133, 262
Hollonius, Ludwig . . . . 84 f., 92, 110
—, „Somnium vitae humanae" 84 f., 110
Holtei, Karl von, „Die Wiener in Berlin" 253
Holz, Arno 305, 307, 340
— und Schlaf, „Papa Hamlet", „Die Familie Selicke" 305
— und Jerschke, „Traumulus" . . . 340
Holzinger 61
Homer 159
Horaz 73, 83, 109
Hortus deliciarum 41

Hosemann, Theodor 253
Houwald, E. von . . . . . 218 f.
—, „Der Leuchtturm", „Seinem Schicksal kann niemand entrinnen" . . . 218
Hrotsvith . . . . . 3 f., 61
—, „Dulcitius" 4
Humanismus 60
— und Theater . . . . . 68 ff.
Humanistendrama 241
Humor 1, 26, 104, 179 f., 194 f., 212 f., 251, 263, 287, 289, 291, 295, 319, 343 f.
Husserl, Edmund 310
Hutten, Ulrich von 66

Ibsen 265, 291, 318, 326
—, „Brand" 265, 291
—, „Peer Gynt" 326
Idealismus 34
Iffland 193, 196, 200, 202 ff., 205, 208, 215 f. 225, 235, 238, 246, 262, 266 f., 274, 283.
—, „Die Hagestolzen", „Der Herbsttag" 203 f.
—, „Hausfrieden", „Der Komet" . . 204
Illusion des mittelalterlichen Schauspiels 25
Impressionismus 39, 239, 304
Immermann 163, 219, 298
—, „Cardenio und Celinde" 163
Individualismus 104
„Inkle und Yariko" . . . . . 177 f.
Ironie 196
Irrationalismus 46, 301

Jean Paul . . . . . 225, 251, 330 f.
Jerschke und Holz, „Traumulus" . . 340
Jesuitendrama . . . . . 83, 93, 241 ff., 245
Johannes der Täufer . . . . . 24, 28 f.
Jonson, Ben 79, 90
Jordan, Wilhelm, „Durchs Ohr", „Die Liebesleugner", „Tausch enttäuscht" 277
Josefinismus 247, 266
Joseph 34
Josephsdramen 82
Judenkomik 17 f., 20, 31, 36, 59, 279 f., 290
Judenpossen 262
Jüdischer Geist . . . . . 255 f.
Jungdeutschland 187, 224, 268
Jünger, J. Fr. 200, 216, 223
—, „Maske für Maske" 223

Kadelburg 1, 284
— und Blumenthal, „Im weißen Rössl" 284
Kaiser, Friedrich 298
—, Georg . . . . . 337 ff.
—, „David und Goliath" 339
—, „Europa" . . . . . 337 ff.
—, „Der gerettete Alkibiades" . . . 339
—, „Die jüdische Witwe" . . . 337 ff.
—, „Kanzlist Krehler" . . . . . 341 f.
—, „König Hahnrei" . . . . . 337 ff.
—, „Konstantin Strobel oder der Zentaur" 341
Kaiser, „Rektor Kleist" . . . . . 340 f.
—, „Von Morgens bis Mitternacht" . 341
Kalisch, David . . . . . 256 f., 284
—, „Berlin bei Nacht", „Berlin, wie es weint und lacht", „Berlin wird Weltstadt" 256
—, „Der gebildete Hausknecht" . . 257
— und Weirauch, „Die Mottenburger" 257
Kant . . . . . 213, 226 f., 264, 283
Kärntnertortheater 242, 244
Kasperletheater . . . . . 4 f., 11 f., 23, 42
Katholische Geistliche . . . . . 241 f.
Keller, A. von (Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert) 36, 47, 50
Keller, Gottfried 98, 257, 302
—, „Romeo und Julie auf dem Dorfe" 98
Kerr, Alfred, „Die Welt im Drama", 1917 . . . . . 309, 318, 336
Kirchmeyer, Thomas (Naogeorg) „Mercator", „Pammachius" 64
Klassik 66
Kleinberg, Alfred, „L. Anzengruber", 1921 . . . . . 298, 300
Kleinbürger . . . . . 134 f.
Kleist, Heinrich von 99, 183, 226 ff., 255, 263, 288 ff., 294, 308.
—, „Über das Marionettentheater" 236 f., 263
—, „Amphitryon" . . . 228 ff., 237, 239
—, „Guiskard" 228, 231
—, „Penthesilea" . . . . . 229 ff.
—, „Der zerbrochne Krug" 1, 99, 229, 234 ff., 288, 290, 308 f.
Klinger, Friedrich Maximilian 186, 188, 191 f., 195 f.
—, „Der Derwisch" 192
—, „Sturm und Drang" . 186, 188 f., 191 f.
—, „Der verbannte Göttersohn" . . 195
Klopstock 156, 181
klugen und törichten Jungfrauen, ludus von den 6, 22, 35
Kneisel, Rudolf, „Der liebe Onkel" . 285
Koch 158
Koenig, Johann Ulrich von . . . 118 ff.
—, „Dresdner Schlendrian" . . . . 119 f.
—, „Die verkehrte Welt" . . . . . 118 f.
Komik des Parallelismus 279
Komische Figur, s. Narrentypus.
Komödianten, Englische 78 f., 81, 83 ff., 102, 104, 115.
—, Französische 79
—, Holländische 79
—, Italienische 79, 242
Komödiantenschauspiel . . . . . 241 ff.
Komödie, Antike 1, 44
—, Bürgerliche 126
—, Phantastische . . . . . 125 f.
—, Politische 320
—, Realistische . . . . . 125 f.
—, Sächsische 101, 105
Komödie und Tragödie 66, 85, 199 f., 286 f.
Komödienbezeichnung 85
Konversationsstück . . . . . 315 f.

Körner, Theodor . . . 199, 225, 262
—, „Die Gouvernante“ 225
Köster, Albert, „Die Meistersingerbühne des 16. Jh.“, 1920 77
Kotzebue, A. von 109, 205 ff., 216 ff., 225, 241, 259, 261, 266 f., 271, 278, 283, 294, 313 f., 319, 329, 332.
—, „Die beiden Klingsberg“ . . . 209 f.
—, „Carolus Magnus“ 209
—, „Der deutsche Mann und die vornehmen Leute“ 206
—, „Die deutschen Kleinstädter“ 109, 207, 209 ff., 241, 261, 332.
—, „Des Esels Schatten oder Prozeß in Kraehwinkel“ 209
—, „Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg“ 206
—, „Der hyperboreische Esel oder die heutige Bildung“ 206, 211, 217
—, „Die Indianer in England“, „Die Organe des Gehirns“ 206
—, „Pagenstreiche“ 210
—, „Der Rehbock“ . . . . . 210 f.
—, „Der weibliche Jacobiner-Clubb“ . 208
Krüger, Johann Christian 141 ff., 145, 147, 166 ff., 258.
—, „Der Bauer mit der Erbschaft“ 141 f., 144, 258.
—, „Der blinde Ehemann“ 144
—, „Die Candidaten“ . . . 143 ff., 166
—, „Die Geistlichen auf dem Lande“ 142, 168
—, „Herzog Michel“ 144
Kühne, Gustav 292
Kunstdrama und Volksdrama . . . 116
Künstlerdramatik 292
Kupplerin . . . . . 29 f., 68
Kurz, Joh. Josef Felix von . . . 243 ff.
—, „Bernardon . . .“, „Die Zaubertrommel“ 245
Kyser, „Charlotte Stieglitz“ 331

L'Arronge, Adolph 257
—, „Doktor Klaus“, „Hasemanns Töchter“, „Mein Leopold“ 257
Laub, J. G. 133
Laube, Heinrich . 265, 268 f., 273 ff., 277
—, „Gottsched und Gellert“, „Rokoko“ 275
Lauffs, C., „Ein toller Einfall“ . . . 285
Lebenskraftlehre 323
Legendendramen . . . . . 35 f.
Legrand, „Le roi de Cocaigne“ . . . 118
Leibniz 120, 126, 182, 249
Lenz, R. J. M. 186 ff., 190 f., 192, 194 ff., 200, 216, 218.
—, „Anmerkungen übers Theater“ . . 187 f.
—, „Die Freunde machen den Philosophen“ . . . . . 190 f., 216
—, „Der Hofmeister“ . . . . 186 f., 190
—, „Der neue Menoza“ 190
—, „Pandämonium Germanikum“ . . 195
—, „Die Soldaten“ . . . 186 f., 191, 194
Lenz, „Tantalus“ . . . . . 194 f.
—, „Wolken“ 195, 206
Lenzfeier 56
Leopoldstädter Theater 244
Lesage, „Le diable boiteux“, „Gil Blas“ 199, 263
Lessing, G. E. 60, 68, 81, 86 f., 89, 98, 122, 127, 138 f., 141, 143, 149 ff., 157 f., 160 f., 165, 167 ff., 172 ff., 175 ff., 178, 179 ff., 186 f., 189, 205, 210, 244, 322.
—, „Hamburger Dramaturgie“ 122, 138, 141, 150 ff., 165, 175, 187.
—, „Die alte Jungfer“ . . . 169, 173, 175
—, „Damon oder die wahre Freundschaft“ 169, 174.
—, „Der Freigeist“ . . . . . 170 f.
—, „Die Juden“ . . . . . 170 ff., 175
—, „Der junge Gelehrte“ . . 170, 175
—, „Minna von Barnhelm“ 1, 86, 89, 98, 152, 170, 178, 179 ff., 186 f., 201, 205, 275, 278
—, „Der Misogyne“ 169
—, „Nathan der Weise“ 171
—, „Miss Sara Sampson“. . . . . 175 f.
—, Karl Gotthelf 192
Le Veau 234
Levinstein, K., „Weise und Molière“, 1899 111
Leyen, von der, „Deutsche Dichtung in neuer Zeit“, 1922 331
Liberalismus . . . . . 295 f.
Lichtenberg, G. Chr. 200
„Liebeskampf“ . . . . 80 ff., 110 f., 114
Liebesmotiv . . . 100, 105, 189, 232 f.
Lienhard, Fritz 320
Liliencron, Detlev von 261, 306
Lindau, Paul 314
Literaturrevolution . . . . . 304 f.
Literatursatire 97, 173, 195, 211, 216, 218 ff., 246, 319.
Lokalposse . . . . 238 f., 290, 298, 305
—, Berliner . . . . . 253 ff., 262, 284
—, Frankfurter . . . . . 259 f.
—, Hamburger . . . . . 139 f.
—, Kölner 241
—, Wiener . 117, 241, 244 ff., 262, 270
Lope de Vega 223, 263
Lortzing, „Der Wildschütz“ 210
Lubliner, Hugo 314
Ludwig, Otto 298
—, „Heitheretei“ 302
Lustige Person, s. Narrentypus.
Lustspiel, Anfänge des 3
—s, Wesen des . . . . . 1, 26 f., 33
— des 18. Jahrhunderts . . . 334, 336
Lustspielbezeichnung 75
Lustspieltheorie 121, 126 f., 134, 141 f., 145 ff., 199, 286 f.
Lustspil, Ein, der weyber Reichstag genant 75
Luther 55, 71

Mach, Ernst 311
Macropedius, Georg . . . . . 63 f., 68

Macropedius, „Asotus“ 63, 68
—, „Hecastus“ 63
—, „Petriscus“, „Rebelles“ 68
Malß, Karl . . . . . 259 ff.
—, „Herr Hampelmann oder die Landpartie nach Königstein“ 260
—, „Die Entführung oder der alte Bürger-Capitain“ . . . . . 259 f., 262
Manuel, Niklaus 49, 72, 74, 238
—, „Der Ablaßkrämer“ 72
—, „Elsli Tragdenknaben“ . . . 72, 238
—, „Krankheit der Messe“, „Testament der Messe“ 72
—, „Von Papstes und Christi Gegensatz“, „Vom Papst und seiner Priesterschaft“ 72
—, Hans Rudolf, „Ein holdsäliges Faßnachtspil, darin der edel wyn von der Truncknen rott beklagt . . .“ . . . 74
Märchenkomödien . . . . . 214, 222 ff.
Maria 34
Maria Magdalene 9, 11, 13
Marienklage 10, 29
Marinelli 244
Marionetten 41
Marivaudage 131
Marivaux 123, 131, 141 f., 144, 157, 170, 210
—, „Überraschung der Liebe“, „Die Sklaveninsel“ 144
—, „L'héritier de village“ 141
—, „Le jeu de l'amour et du hasard“ 223
Marmontel „Contes moraux“ 178
Martin, Ernst, „Der Schwank“, 1921 282, 285
Märtyrerdramen . . . . . 35 f.
Massimo Trojano 242
Materialismus 34, 278, 301, 303
Meier Helmbrecht 45
Meisl . . . . . 245 f., 248, 259
Meistersingerdrama 97
Melk, Heinrich von 46
Menander 154, 325
Mendelssohn, M. . . . . 153 f.
Mercier . . . . . 192 f.
Meyer, Rich. M., „Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“, 1921 262
Michelangelo 292
Michels, V., „Studien über die ältesten deutschen Fastnachtspiele“, Q. F. . 51
Miles gloriosus . 18, 90, 94, 97, 110, 115
Militärschwank 285
Mimus 1 f., 4 f., 9, 12 ff., 29, 39, 42 f., 50, 53, 55, 57, 76, 81 ff., 89 f., 96, 110, 115, 118, 136, 282, 294.
Minnedichtung 30
Minor, Jacob, „Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur“, 1880 172 ff., 178, 208, 218.
Mitleidsdramatik 306
Mittelalter . . . . . 3 ff.
Molière 1, 79, 101, 110 ff., 123, 125, 129 ff. 137, 142, 151, 154, 160, 168, 170, 175 f., 199, 201, 205 f., 209 f., 228 ff., 250, 275, 306, 314, 317, 344.
Molière, „L'amour médecin“, „George Dandin“ 111
—, „L'avare“ . . . . . 110 f., 306
—, „Le bourgeois gentilhomme“ . . 317
—, „L'école des femmes“ 176
—, „Les femmes savantes“ 129
—, „Le malade imaginaire“ 129
—, „Le misanthrope“ 131
—, „Les précieuses ridicules“ . . . 111 f.
—, „Sganarelle ou le cocu imaginaire“ . 111
—, „Tartuffe“ . . . 129, 142, 160, 275
Mönchssatire 35
Mone, „Altdeutsche Schauspiele, 1841 19, 24
Moore, „The Gamester“ . . . 155, 176
Moreto, „Trotz wider Trotz“ (El desden con el desden) 267
Morhof, Daniel Georg 118, 120
Moser, Gustav von 1, 285
—, „Der Bibliothekar“, „Der Veilchenfresser“ 285
Möser, Justus, „Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen“ . . 121 f.
Mozart, „Figaros Hochzeit“, „Die Zauberflöte“, „Bastien und Bastienne“ . 244 f.
Müller, Adam 255
—, Johannes 331
—, Johann Gottwerth, und Bunsen, „Siegfried von Lindenberg“ . . . 259
—, Theaterdirektor 120, 139
—, Wenzel 245
Müllner, Gottfried Adolf . 218 f., 225, 262
—, „Die Onkelei oder das französische Lustspiel“ 225
Muratori 180
Musik . . 2, 242, 245, 295 f., 300, 344
Mylius, Christlob . . . . . 167 f., 171
—, „Die Ärzte“, „Der Kuß“, „Die Schäferinsel“ 168
—, „Der Unerträgliche“ 168
Mylius, W. C. S. 143
Mysterien 36

Nadler, Josef, „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“, 1912/13/18; „Berliner Romantik“, 1921; „Das österreichische Volksstück“, 1921 244, 248, 250, 254 f., 322
Naiventypus 140, 162, 176 ff., 186, 204, 264, 313.
Namengebung 99, 151, 164, 175
Naogeorg (Thomas Kirchmeyer), „Mercator“, „Pammachius“ 64
Napoleon 166
Narrentypus 35, 39, 46, 49, 53, 81 ff., 87 f., 90 f., 102, 109, 113, 116 ff., 223, 262.
—: Drewes 81
—: Grazioso 263
—: Hans Knapkäse 81
—: Hans Supp 81
—: Hanswurst 15, 81, 96, 115, 117 ff., 242 f.
—: Wiener Hanswurst . . . . . 249 ff.

Narrentypus: Wiener Hanswurst: Kasperl, Riepel, Thaddädl 244
—: Harlekin 53, 92, 120ff., 130, 132, 136, 143, 169.
—, Italienischer: Arlecchino 243
—, —: Brighella 243
—, —: Dr. Gratiano 243
—, —: Pantalone . . . . . 92, 242 f.
—, —: Scaramuccia 242
—, —: Zani 92
—: Jean Potage , ... 81
—: Merry Andrew 81
—: Pickelhering 81 f., 104, 108 f., 113 ff., 139
—: Schambitasche 81
—: Schramfritz, Schrämgen 81
Nationalgefühl 181
Nationalkultur 73
National-volkstümliche Kunst 86
Naturalismus . 6, 59, 262, 305, 319, 326
Natursymbolik . . . . . 37 ff.
Neidhart 43
Neidhartspiele . . . . . 43 ff.
Nestroy, Johann Nepomuk 224, 246, 251 ff., 284, 298.
—, „Der böse Geist Lumpacivagabundus oder das liederliche Kleeblatt“ . . 251
—, „Staberl als konfuser Zauberer“, „Staberl im Feendienst“ 246
—, „Zu ebener Erde und im ersten Stock“ 252
Neuber(in), Caroline 118, 120 ff., 139, 170, 172
—, „Das deutsche Vorspiel“ . 118, 120
Niebergall, Ernst Elias . . . . . 260 ff.
—, „Des Burschen Heimkehr oder der tolle Hund“ 261
—, „Datterich“ . . . . 261 f., 290, 306
Niemann, Karl, „Wie die Alten sungen“ 277
Nietzsche . . 304, 308, 313 f., 325 f, 332
Nivelle de la Chaussée 141, 155, 157 ff., 165 f., 175, 179 f., 201.
—, „L'école des amis“ 157
—, „La fausse Antipathie“ . . 155, 157
—, „La gouvernante“ 157
—, „Mélanide“ . . . 155, 157, 175, 179
—, „Le préjugé à la mode“ . . . 157
Noel, Johann Heinrich de, „Der verlorene Sohn“ 241
Novalis 227, 232

Offenbachiade . . . . . 246 f.
Ökonomie des Dramas . . . . . 86 f.
„Ollapotrida des durchtriebenen Fuchsmundi“ 137, 243
Operette 13
Opern 241
Opitz, „Buch von der deutschen Poeterey“ 83
Orlando di Lasso 242
Ossenfelder 168
Osterspiele . . . . . 7 ff.
Owlglaß 241

Parasit 65, 68
Parodie 246
Parvenü 42
Passionsspiel . 8 f., 15, 18, 23, 25, 27, 29
Pauli, „Schimpf und Ernst“ 75
Paulsen 111
Perinet 244, 246
—, „Hamlet, Prinz von Tandelmarkt“ 246
Pfeffel 178
Pfuel 234
Phallus 1, 39, 50, 219
Phänomenologie 338
Phantastisches . . . . . 117 f.
Philister 325
Philistersatiren . . . . . 217 f.
Picander (Henrici) . . . . . 119 f., 168
Picard 209
Pichler, A., „Über das Drama des Mittelalters in Tirol“, 1850 8 f., 17, 19, 23
„Pickelhering“ 80
Pickelhering, s. Narrentypus.
Pius IX. 299
Platen, August von . . 218 ff., 222 f., 271
—, „Der gläserne Pantoffel“ . . . 222 f.
—, „Der romantische Ödipus“ . . . 219
—, „Der Schatz des Rhampsinit“ . . 223
—, „Die verhängnisvolle Gabel“ 218 f., 271
Plato 199, 239
Plautus 1, 18, 60, 63 f., 67, 71, 101, 132, 136, 167, 170, 190, 210, 231, 233.
—, „Aulularia“ 60
—, „Captivi“ 67
—, „Menächmen“ 232
Pniower, „Goethes Zeitdramen“ in Jub.-Ausg. Bd. 9 198
Poetik 73
Poisson, Raimond 144
Politik und Posse 257
Politische Satire . . . . . 271 ff.
Polymythie . . . . . 87 f., 92
Posse 33, 40, 42, 44, 117
Prehauser, Gottfried 243
Preisendanz, Karl . . . . . 61 f.
Prodigusdramen 68, 83
Prozessualallegorien 48
Prügelei . . . . . 5, 12 ff., 34
Prüller, Franz 298
Prutz, Hans, „Zur Geschichte der politischen Komödie in Deutschland“, 1919 272
—, Robert 135, 272
— —, „Holbergs Leben und Schriften“ 135
— —, „Die politische Wochenstube“ . 272
Psychoanalyse 327, 338
Psychologie, mittelalterliche 34
Puppenspiel . . . . 13, 40 ff., 53, 95 f.
Putlitz, Gustav zu, „Der verwunschene Prinz“ 311

Quacksalber 42
Quijote, Don 95, 275
Quinault 98, 111

Quinault, „Le fantôme amoureux“ . . 98
Quistorp, Joh. Theodor . . . 127, 138 f.
—, „Die Austern“ 139
—, „Der Bock im Prozesse“ . 138 f., 153
—, „Der Hypochondrist“ . . . 127, 139

Raber, Vigil 49
Racine 79, 139
—, „Les Plaideurs“ 139
Räder, Gustav, „Robert und Bertram“ 284
Raimar, Freimund (Friedrich Rückert) 271
—, „Napoleon und d. Drache“, Napoleon und seine Fortuna“, „Der Leipziger Jahrmarkt“ 271
Raimund (Raimann), Ferdinand 245, 248 ff., 252, 298.
—, „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“. . . . . 249 f.
—, „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“ 248
—, „Der Bauer als Millionär“ . . . 249
—, „Der Diamant des Geisterkönigs“ . 248
—, „Die gefesselte Phantasie“ . 245, 249
—, „Moisasurs Zauberfluch“ 249
—, „Der Verschwender“ . . . 250 f., 290
Raphael 238
Rapp, Fritz, „Der Wolkenzug“ . . 271
Rationalismus . . . 46, 101 ff., 121 ff., 156
Raupach 219
Realismus 34, 303
Rederjikers 79
Reformation . . . . . 63 f.
Regnard 123
Rehfisch, Hanns J., „Erziehung durch Kolibri“ 337
Rehm, H. S., „Das Buch der Marionetten“ 41
Reich, Hermann, „Der Mimus“, 1903 4
Relativismus . . . 310 f., 317, 324, 338
Rembrandt 235
Renaissancekomödie 302
Renommist 42
Restorationskomödie . . . . 123 f., 193
Reuchlin, Johannes . . . 57, 61 ff., 66, 77
—, „Henno, Scaenica Progymnasmata“ 57, 61, 77.
—, „Sergius“ 61
Reuter, Christian 82, 112 ff., 116, 119 f., 137, 175.
—, „Schelmuffskys Reisebeschreibung“ 114
—, „Graf Ehrenfried“ 115
—, „L'honnête Femme oder die ehrliche Frau zu Plißine“ . . . . . 112 ff.
—, „La maladie et la mort de l'honnête femme, das ist: der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod“ 114 f.
Rhenanus, Johannes, „Speculum aistheticum“ 78
Riccoboni, Louis. „Réflexions historiques et critiques sur les differens Théâtres de l'Europe“ 157, 180
Richardson 143, 155 ff., 159, 165 f., 176 f., 193
Richardson, „Clarissa“ 155
—, „Pamela“ 155, 157, 159, 166
Richter, Adam Daniel 141, 158
—, Anton „Eumenides Düster“ . . . 218
—, Werner, „Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670“, 1910 80
Rist, Johann . . 81, 93 ff., 98, 139, 258
—, „Friedejauchtzendes Teutschland“ 93, 95
—, „Friedwünschendes Teutschland“ . 95
—, „Irenaromachia“, „Perseus“ . . . 94
risus paschalis 8
Rittersatire 55
Ritterstand 16
Rittner, Thaddäus 270
Robert, Ludwig, „Kassius und Phantasus oder der Paradiesvogel“. 218
Robinson (Defoe) 177
Roethe, „Frischlin als Dramatiker“, 1912; „Brentanos 'Ponce de Leon'“, 1901; „Zum dramatischen Aufbau der Wagnerschen Meistersinger“, 1918 64, 67, 221, 240, 295 f.
Rollenhagen 81, 84, 139
—, „Amantes amentes“ 81, 84
Rollenlieder 245
Rollentypen 283
Romanus, „Crispin als Vater“ . . . 144
Romantik . . . . . 187, 211 ff., 338
—, Wiener 250
—: Frühromantik und Spätromantik . 239
Romantisches Drama . . . . . 213 f.
Romantische Ironie 213, 216 f., 221 ff., 226 f., 328 f.
Romantisches Lebensgefühl . . . . 212 f.
Romantische Theorie . . . . . 226 ff.
Rommel, Otto, „L. Anzengrubers sämtliche Werke“ 299
Rosegger 302
Rosenblüt, Hans, gen. Schnepperer . . 52
—, „Des Künig von Engellant Hochzeit“ 52
Rosenow, Emil, „Kater Lampe“ . 310, 318
Rotrou 231, 233
Rousseau . . . . . 140, 177 f., 299
—, „Discours sur les sciences et les arts“ 177
—, „Nouvelle Héloïse“ 177
Rückert, Friedrich (Freimund Raimar) 271
—, „Napoleon und der Drache“, „Napoleon und seine Fortuna“, „Der Leipziger Jahrmarkt“ 271
Rudwin, M. G., „The Origin of the German Carnival Comedy“, 1920 . . 40
Ruederer, Josef . . 318 ff., 322, 324, 327
—, „Die Fahnenweihe“ . . . . 318 ff.
—, „Morgenröte“ 320
Rührkomödie 143 ff., 155 ff., 176, 179, 201 f.

Sachs, Hans 61, 75 f., 81, 86, 194, 215, 244, 295 f., 315.
— „Spil von Adams Kindern“ . . . 76
— „Der Fahrendt Schuler mit dem Teuffelbannen“. 315

Sachs, „Wiltbad“ 81
Sailer, Sebastian, „Biblische und weltliche Komödien“ 241
Saint-Evremond, „Les Opéras“ . . . 129
Saint-Foix, „Das Orakel“ . . . . . 144 f.
Salondame 278
Salonstück . . . . . 269 f.
Salten, Felix 278, 317
—, „Das stärkere Band“ 317
Sancho Pansa 275
Saphir 280
Sardou, Victorien 313
Satire . . 16, 31 f., 39 f., 54 ff., 195, 214
Satyrspiel 3
Scaliger 91
Schäferdichtung 80, 100
Schäferspiel 79, 82, 95, 110, 116, 164, 193
„Schaubühne Englischer und Französischer Komödianten 1670“ . . 110 ff., 155
Schauffert, Hippolyt, „Schach dem König“ 277
Schauspiel, Mittelalterliches 242
Schelling 227
Schempartlauf . . . . . 37 f., 46
Schenk, Johann 245
—, Georg 271
Scherer, W., „Geschichte der deutschen Literatur“ 75
Schernberg, Dietrich, „Spiel von Frau Jutten“ . . . . . 36 f.
Schicksalstragödie . . . . . 218 f.
Schikaneder, „Die Zauberflöte“ 216, 245, 254
Schiller 1, 198 ff., 204 f., 216, 218, 220, 226, 250, 264, 280, 325, 334.
—, „Über naive und sentimentale Dichtung“ 199
—, „Turandot“ 199
Schink, Joh. Friedrich, „Hanswurst von Salzburg mit dem hölzernen Gat“ . 194
Schlaf, Johannes 305
— und Holz, „Die Familie Selicke“ . 305
— — —, „Papa Hamlet“ 305
Schlag, Hermann 282
Schlegel, August Wilhelm 122, 217, 219, 228
—, „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue“ 217
—, „Ein schön kurzweilig Fastnachtspiel vom alten und neuen Jahrhundert“ 217
—, Friedrich 215, 218, 221, 227
—, Joh. Adolf 143
—, Joh. Elias 127, 134, 142, 145 ff., 158, 160 ff., 165, 167, 175 f.
— — —, „Abhandlung von der Nachahmung“ . . . . . 146 f.
— — —, „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ . . . . . 145 ff.
— — —, „Der Geheimnisvolle“ 150 ff., 153
— — —, „Der geschäfftige Müßiggänger“ . . . . 127, 150, 152 ff., 175
— — —, „Die stumme Schönheit“ 149, 151, 153, 161 f.
— — —, „Triumph der guten Frauen“ 151 ff., 158.
Schleich, Martin, „Bürger und Junker“ . 277
Schleiermacher 230
Schlenther, Paul, „Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie“, 1886; „Gerhart Hauptmann“, 1898 . 120, 306, 308
Schlösser, Rudolf 223
Schlüchterer, H., „Der Typus der Naiven im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts“, 1909 176
Schmid, Christian Heinrich . . 144, 200
—, „Der beste Mann“ 200
Schmidt, Erich, „Lessing“, 1909; „H. v. Kleists Werke“ 139, 164, 169, 172, 227
—, F. L. 235
Schneegans, „Pfingschtmondâa vun hitt ze Dâa“ 240
Schnitzler, Arthur . . . 270, 280, 315 ff.
—, „Anatol“, „Liebelei“, „Literatur“ 316 f.
—, „Fink und Fliederbusch“ . . . 280
—, „Professor Bernhardi“ . . . . 315 f.
Schoch, J. G., Comoedia vom Studentenleben 139
Schönemann 139, 142
Schönherr, Karl, „Erde“ 321 ff., 324, 327
—, „Sonnwendtag“, „Die Trenkwalder“ 324
Schönthan, Franz von, „Raub der Sabinerinnen“ 1, 285
—, Paul von, „Raub der Sabinerinnen“ 285
Schopenhauer 275, 294, 301, 327
Schottelius 120
Schreiber 18
Schreyvogel, Josef (West), „Donna Diana“, „Die Gleichgültigen oder die gefährliche Wette“. 267
Schröder, Friedrich Ludwig 192, 196, 200 ff., 208 f., 211, 246, 259, 283.
—, „Der Fähndrich“ 201
—, „Das Portrait der Mutter oder die Privatkomödie“ . . . . . 201 f.
—, „Der Ring“ 201, 209
—, „Stille Wasser sind tief“ . . . . 200 f.
Schuldrama 63, 71
Schwank . . . . . 1 f., 26, 282
Schwankliteratur 42, 75
Schweizer . . . 149, 156, 158, 160, 173
Schwenter 97
Schwiegermutterränke 42
Schwind 332
Scribe, Eugène 269, 274 ff., 283, 298, 313
—, „Oscar ou le mari qui trompe sa femme“ 275
Seemann, Otto, u. Dulk, „Die Wände“ 272
Sensationalismus 317
Sexuelles . . . . . 50, 303, 327, 337 f.
Shadwell 124
Shaftesbury 177
Shakespeare 1, 65 f., 74, 78 f., 82, 84, 87, 90, 94 f., 97, 101 f., 105, 107 f., 110, 119, 123, 125, 128, 131, 135, 149, 160, 182, 184 f., 187 f., 201, 216, 219, 221 f., 224 f., 263, 283, 296, 302, 310 ff., 332, 343 f.
—, „As you like it“ („Wie es euch gefällt“) 79, 224

Shakespeare, „Hamlet“ 182, 340
—, „Heinrich IV.“ 94
—, „Der Kaufmann von Venedig“ 182, 344
—, „König Lear“, „Die lustigen Weiber von Windsor“ 90
—, „Othello“ 182
—, „Sommernachtstraum“ 58, 79, 97, 107, 282
—, „Der Sturm“, „Viel Lärm um nichts“ 87
—, „Verlorene Liebesmüh“ . . . 90, 97
—, „Die Zähmung der Widerspenstigen“ 84, 105 ff., 110, 200 f., 302, 310 f.
Shaw, Bernard . . . . . 205, 332 f.
Sibilet 43
Sievers, G. L. P., „Das Bauerngut“ . 197
Simmel, Georg 310
Singer, S., „Neidhart-Studien“, 1920 . 43
Singspiel 30, 87, 115, 179, 253
Sittenkomödie, Englische 201
Sittenstück 243
—, Französisches 269
Situationskomik 42
Soergel, „Dichtung und Dichter der Zeit“ 320
Sohn, Der verlorene 63
Sokrates 206, 216
Sonnenfels 244
Sozialismus . . . . . 299, 303 f., 324
Spangenberg 61
Spectator 141, 177
Spener 130
Spielleute 4 f., 13 ff., 23, 25, 31, 40 ff., 55
Spielmannsdichtung . . . . . 44 f.
Spielmannskomik 34
Spielmannskunst 54
Sprachtechnik . . 44, 104, 305, 313, 335 f.
Staberliaden . . . . . 246 f.
Stahl, E. L. 66
—, Karl, „König Kodrus“ 272
Stammespsychologie 318
Standessatire . . . . . 16, 31 f.
Stavenhagen, Fritz . . . . . 320 f.
—, „De dütsche Michel“ 321
—, „De ruge Hoff“ . . . . . 320 f.
Steele, „Der zärtliche Ehemann“ 124 f., 141, 155.
Stegreifposse . . 5, 11, 169, 202, 242 ff.
Steigentesch, August von . . . 254, 266 f.
Steiner 331
Stephanie d. J., „Die Werberin“ 186, 192, 216.
Sternheim, Carl 113, 205, 210, 332 ff. 337, 339, 341.
—, „Komödien aus dem bürgerlichen Heldenleben“ . . . . . 332 ff.
—, „Bürger Schippel“ . . . . 333 f. 336
—, „Die Hose“, „Der Kandidat“, „1913“ 333
—, „Die Kassette“ . . . 333 f., 336, 339
—, „Die Marquise von Arcis“ . 333 f., 336
—, „Perleberg“ 333, 336
—, „Der Snob“ . . . . . 333 f., 336
—, „Der entfesselte Zeitgenosse“ . . 333 f.
Sterzinger Sammlung 49, 71
—, „Die zwen Steundt“ 71
Stimmer, Tobias, „Spiel von zwei Eheleuten“ . . . . . 74 f., 77
Stranitzky, Josef Anton, 81, 118, 137, 242 f.
—, „Ollapotrida des durchtriebenen Fuchsmundi“ 137, 243
Straube 127, 134, 158
—, „Die Spielerin“ 127
Strauß, Richard 297
Streitszenen 34
Strich, Fritz, „Grillparzers Ästhetik“, 1905 264.
Strindberg 307, 333, 342
—, „Vater“ 307
Stück im Stück 108, 216
Stückschluß 153
Studentenkomödien 68, 139
Sturm und Drang . 185 ff., 207, 209, 217 f.
Stymmelius, „Studentes“ 68
Sudermann . . . . . 310, 313 f., 320
—, „Die Schmetterlingsschlacht“ . . 313
—, „Der Sturmgeselle Sokrates“ . . 314
Sünderreigen 110
Supranaturalismus 6, 34

Tacitus 38, 49
Tagger, Theodor 337
Tänze . . . . . 38 ff., 43 f., 47
—: Fruchtbarkeitstanz 38
—: Liebeswerbetanz 47
—: Morisgentänze 38
—: Schwerttanz 38, 49, 51
—: Totentanz 31
Tasso, „Aminta und Silvia“ . . . 82, 114
Tendenz, lehrhafte 32
—, politische 166
Teniers 238
Terenz 1, 3 f., 60, 62 ff., 71, 101, 136, 167.
Teufel 74, 87
Teufelskomik 36
Teufelsnarr . . . . . 467 f.
Teufelsszenen 59
Textor, Friedrich Karl Ludwig, „Der Prorektor“ 259
Theater 48
Theater an der Wien 244
Theater und Drama 82, 84, 98, 100 f., 322
Théâtre de la foire 117
Théâtre italien . 118, 135, 137, 169, 242
Theorie . . . . . 83 f., 301
Thoma, Hans 126
—, Ludwig 320, 324
—, „Die Lokalbahn“, „Die Medaille“ 320
Thomas, Brandon, „Charleys Tante“ 285
Tieck, Ludwig 202, 214 ff., 222, 232, 271
—, „Abdallah“ 232
—, „Der Autor, ein Fastnachtschwank“ 215
—, „Blaubart“ 222
—, „Der gestiefelte Kater“ . . . . 215 f.
—, „Der neue Herkules am Scheidewege“, „Ein Prolog“ 215

Tieck, „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack“ . . . 216 f., 271
—, „Die verkehrte Welt“ 217
Tierstück 249, 273
Tolstoi 332
Töpfer, Karl . . . . . 267 f., 279
—, „Der beste Ton“, „Des Königs Befehl“ 267
—, „Rosenmüller und Finke“ . . . 279
Tragödie 3
Tragödie und Komödie 66, 85, 199 f., 286 f.
Travestien 242
Trimberg, Hugo von 41
Trunkenbold 42
Türheim, Ulrich von 41

Uhlich, A. G., „Der Unempfindliche“ 127, 139
Umzug . . . . . 37 f.
Unterhaltungsstück . . 266 ff., 287 f., 314
Ursprung des komischen Dramas 37 ff., 43

Vanbrugh 124
Variété 41
Varnhagen von Ense, K. A. 231
—, Rahel von 218
Vasari 292
Veilchenfest 43
Velten, Joh. 111
Verführer 68
Verkleidungsmotiv . . . . . 154 f., 175
Vischer, Fr. Th. 180
Volksdrama . . . . . 70 ff., 113 ff.
— und Kunstdrama 116
Volkskomik . . . . . 10 ff.
Volkskomödie 5
Volkskunst 39, 41, 49
Volksposse 57
Voltaire . . 157 f., 166, 177 f., 180, 299
—, „L'ingénu“ 178
—, „Nanine“ 166, 180
Vondel, Joost van den, „De Leeuwendalers“ 98
Voss, Julius von 253, 257
—, „Damenhüte im Theater“, „Stralower Fischzug“ 253

Wagner, Albert Malte, „Hebbels Drama“, 1911 . . . . . 290, 292
—, Gottlieb Friedrich, „Die Schulmeisterwahl zu Blindheim“ . . . 241
—, Heinrich Leopold . . . . . 194 f.
—, „Die Kindermörderin“ 194
—, „Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten“ 195
—, „Voltaire am Abend seiner Apotheose“ 195
—, Richard 76, 183, 240, 276, 293 ff., 297
—, „Die Meistersinger“ 2, 240, 276, 293 ff., 297, 344.
Wahrheitsproblem 262, 264
Waimer, Ph., „Über Elisa, eine Newe und lustige Comoedia von Eduard dem Dritten dieses Namens“ 83
Waldberg, Max von, „Chr. Weise, ‚Überflüssige Gedanken‘“, 1914 104
Wall, Anton (Chr. Leberecht Heyne), „Die beyden Billets“, „Der Stammbaum“ 197
Walpole, Horace 133
Walzel, Oskar, „Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod“, 1920; „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit“, 1922; „Die deutsche Romantik“. 156, 186, 188, 218, 238, 250, 261, 265, 311 f., 322, 330.
Wedekind, Frank 326 ff., 330 ff., 337 f., 340
—, „Fritz Schwigerling oder der Liebestrank“ 328
—, „Frühlings Erwachen“ 340
—, „Die junge Welt“ 326
—, „Hidalla oder Karl Hetmann, der Zwergriese“ 327
—, „Der Kammersänger“ 329
—, „König Nicolo“, „Der Marquis von Keith“ . . . . . 326 f.
Weib, Das zanksüchtige 42
Weidmann, Paul, „Der Bettelstudent“ . 244
Weihnachtsspiel 34
Weilen, Alex. von 84
Weinhold, „Über das Komische im altdeutschen Schauspiel“, 1865 . . 18, 22
Weininger 338
Weirauch, August, „Die Maschinenbauer von Berlin“ 257
— und Kalisch, „Die Mottenburger“ . 257
Weise, Christian 81 f., 95, 101 ff., 111 ff., 116, 120, 132, 136, 143, 176, 201, 241.
—, „Lust und Nutz“ 95, 103
—, „Bäurischer Machiavellus“ 108 f., 143, 176, 241.
—, „Betrogener Betrug“ 110
—, „Komödie von der bösen Catharine“ 105
—, „Großmäuliger und wunderthätiger Alfanzo“ 110
—, „Masaniello“ 102
—, „Der niederländische Bauer“ . . 110
—, „Der politische Quacksalber“ . . 110
—, „Tobias und die Schwalbe“ . . 107
—, „Der verfolgte Lateiner“ 112
Weiskern, Friedrich Wilhelm, „Bastien und Bastienne“ 244
Weiße, Christian Felix 167 f., 172 ff., 186
—, „Amalia“ . . . . . 175, 178 f.
—, „Die Freundschaft auf der Probe“ 176 ff.
—, „Die Haushälterin“ 173
—, „Liebe auf dem Lande“ . . . 179
—, „Die Matrone von Ephesus“ . . 172
—, „Ehrlich währt am längsten oder der Mißtrauische gegen sich selbst“ . . 173
—, „Die Poeten nach der Mode“ . . 174
—, „Der Projektenmacher“ 175
—, „Der Teufel ist los“ 179

Weiße, „Die unerwartete Zusammenkunft oder der Naturaliensammler“ . . . 179
—, „Walder“ 179, 186
Weitzmann, Karl 241
Weltanschauungskomik 26
Weltuntergangsspiel . . . . . 35 f.
Wendunmuth (Schwanksammlung) . . 90
Wenzel, Joh. Christoph 113
Werner, Zacharias 218
Wichgrev, Albert, „Cornelius relegatus“ 68
Wiederholungsmotiv der Komik 13, 300, 308, 320, 339.
Wieland, Chr. M. 195, 209
—, Ludwig 234
Wiener Charakter . . . . . 247 f.
Wiener Gesellschaftskultur . . . 268 f.
Wienbarg, L., „Ästhetische Feldzüge“ 268
Wilamowitz, „Die griechische Literatur des Altertums“, 1907 219
Wilbrandt, Adolf, „Die Maler“ . 282, 304
Wild 18
Wilhelminische Zeit . . 304, 308 ff., 332
Wimpfeling, Jacob, „Stilpho“ . . . 61
Winckelmann 181
Windelband 299, 301, 304
Wirklichkeitssinn 301
Wirth, L., „Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert“, 1889 34, 43
Wirtstypus 63, 185
Witkowski, G., Ausgabe von T. Stimmers „Comedia von zweien jungen Eheleuten“, 1915 74
Wochenschriften, moralische 124, 130 f., 165 f., 177.
Wolff, Christian . . . . . 126 f.
—, Eugen, „J. El. Schlegel“, 1889 . . 151
Wölfflin, Heinrich, „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“, 1917 300
Wortkomik 104
Wortwitz 26
Worringer, W., „Formprobleme der Gotik“, 1912 302
Wurzbach, „Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich“ 246
Wycherley 124

Zademack, Franz, „Die Meistersinger von Nürnberg“ 295
Zarncke, Friedrich, „Reuter, sein Leben und seine Werke“, 1884—89 . . . 115
Zauberstück . . . . . 244 ff.
Zentner, Wilhelm, „Studien zur Dramaturgie Eduard von Bauernfelds“, 1922 266, 270.
Zesen, Philipp von 95
Zirkus 23, 40
Zschokke, Heinrich 234
Zustandsschilderung 306, 308
Zweiweltensystem 242, 245, 262, 264, 270, 288, 300 f., 324.
Zwischenaktschöre 62
Zwischenspiele . . . . . 6 f., 82, 92 f.

II. DRAMENREGISTER.

(Verfassernamen sind in Klammern beigefügt.)

Acolastus sive de filio prodigo (Gnapheus) 63, 68
Adept, Der (Gött) 315
akademische Schlendrian, Der (Henrici) 119
Aline oder Wien in einem anderen Weltteil (Bäuerle) 248
Alles um Liebe (Eulenberg) 331
Alles was Recht ist (Erdmann) . . . 262
Almansor (Hayneccius) 67
Alpenkönig und der Menschenfeind, Der (Raimund) . . . . . 249 f.
alte Bürger-Capitain, Der, oder die Entführung (Malß) . . . . . 259 f., 262
alte Jungfer, Die (Lessing) . 169, 173, 175
Amalia (Weiße) . . , . . . 175, 178 f.
Amantes amentes (Rollenhagen) . . 81, 84
Aminta und Silvia (Tasso) 114
Amour médecin, L' (Molière) . . . 111
Amphitryon (Kleist) . . 228 ff., 237, 239
Anatol (Schnitzler) 316
Angele (Hartleben) 325
Anna-Lise (Hersch) 277
Anonym (Gutzkow) 275
Appelmänner, Die (Arnim) 253
armseligen Besenbinder, Die (K. Hauptmann) 330
Ärzte, Die (Chr. Mylius) 168
Asotus (Macropedius) 63, 68
As you like it (Shakespeare) 224
Aufgeregten, Die (Goethe) 198
Aulularia (Plautus-Greff) 60
Autor, ein Fastnachtsschwank, Der (Tieck) 215
Austern, Die (Quistorp) 139
Avare, L' (Molière) 111

Barometermacher auf der Zauberinsel, Der (Raimund) 248
Bastien und Bastienne (Mozart-Weiskern) 244
Bauer als Millionär, Der (Raimund) . 249
Bauer mit der Erbschaft, Der (Krüger) . . . . . 141 f., 144, 258
Bauerngut, Das (Sievers) 197
Bäurischer Machiavellus (Weise) 108 f., 143, 176, 241.
beiden Klingsberg, Die (Kotzebue) . . 209 f.
Bekenntnisse, Die (Bauernfeld) . . . 267 f.
Bemoostes Haupt oder der lange Israel (Benedix) 283
Berlin bei Nacht (Kalisch) 256
Berlin wie es ist und — trinkt (Glasbrenner) 253
Berlin wie es weint und lacht (Kalisch) 256
Berlin wird Weltstadt (Kalisch) . . . 256
Bernardon (Kurz) 245
beste Mann, Der (Schmid) 200
beste Ton, Der (Töpfer) 267
Bethlehemitischer Kindermord . . . 34
Betrogener Betrug (Weise) 110
Betschwester, Die (Gellert) . . 159 ff., 164
Bettelstudent, Der (Weidmann) . . . 244
beyden Billets, Die (Wall) 197
Biberpelz, Der (G. Hauptmann) . 99, 308 ff., 318 f.
Bibliothekar, Der (Moser) 285
Biblische und weltliche Komödien (Sailer) 241
Blaubart (Tieck) 222
blinde Ehemann, Der (Krüger) . . . 144
Boccaccio (Deinhardstein) 292
Bock im Prozesse, Der (Quistorp) . 138 f., 153
Bogen des Odysseus, Der (G. Hauptmann) 337
Bookesbeutel, Der (Borkenstein) 139 f., 151, 153, 162, 174, 176, 258.
böse Geist Lumpacivagabundus, Der, oder das liederliche Kleeblatt (Nestroy) . 251
bösen Catharine, Komödie von der (Weise) 105
Bramarbas (Detharding) 133
Brand (Ibsen) 265, 291

Brautfahrt, Die, oder Kunz von Rosen (Freytag) 275
Burenspillen (Baermann) 259
Bürger als Edelmann, Der (Molière) . 317
Bürgergeneral, Der (Goethe) . . . . 197 f.
bürgerlichen Heldenleben, Komödien aus dem (Sternheim) . . . . . 332 ff.
Bürgerlich und Romantisch (Bauernfeld) 270, 315
Bürger Schippel (Sternheim) . . 333 f., 336
Bürger und Junker (Schleich) . . . 277
Bürger von Wien, Die (Bäuerle) . . . 246 f.
Burschen Heimkehr, Des, oder der tolle Hund (Niebergall) 261

Candidaten, Die (Krüger) . . . 143 ff., 166
Captivi (Plautus) 67
Cardenio und Celinde (Immermann) . 163
Carolus Magnus (Kotzebue) 209
Charleys Tante (Thomas) 285
Charlotte Stieglitz (Kyser) 331
Cocu imaginaire, Le, ou Sganarelle (Molière) 111
Cornelius relegatus (Wichgrev) . . . 68
Crispin als Vater (Romanus) 144

Dama duende, La (Calderon) 317
Dame Kobold (Hofmannsthal) . . . 317
Damenhüte im Theater (Voss) . . . 253
Damon oder die wahre Freundschaft (Lessing) 169, 174
Datterich (Niebergall) . . 261 f., 290, 306
David und Goliath (Kaiser) 339
Derwisch, Der (Klinger) 192
deutsche Franzose, Der (Detharding) . 132
deutsche Mann, Der, und die vornehmen Leute (Kotzebue) 206
deutschen Kleinstädter, Die (Kotzebue) 109, 207, 209 ff., 241, 261, 332.
deutsche Vorspiel, Das (Neuberin) . 118, 120
Devil to pay (Coffey) 179
Diamant des Geisterkönigs, Der (Raimund) 248
Diamant, Der (Hebbel) . . 287 ff., 290 f.
Doktor Klaus (L'Arronge) 257
Dominus Johannes 83
Donna Diana (Schreyvogel-West) . . 267
Don Sanche d'Aragon (P. Corneille) . 147
Doppelselbstmord, Der (Anzengruber) . 302 f.
Dreikönigsspiel . . . . . 34 f.
Dresdner Schlendrian (Koenig) . . . 119 f.
Drummer, The (Addison) 125
Dulcitius (Hrotsvith) 4
Durchs Ohr (Jordan) 277
Dütsche Michel, Der (Stavenhagen) . 321

Ecole des amis, L' (Nivelle de la Chaussée) 157
Ecole des Femmes, L' (Molière) . . 176
Edelmann, Comedia von einem (Heinrich Julius) 89
Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue (A. W. Schlegel) 217
Ehrgeizige, Der (Destouches) 127
Ehrliche Frau zu Plißine, Die, oder l'Honnête Femme (Reuter) . . 112 ff.
ehrliche Mann, Der, der sich schämt, es zu sein (Cronegk) 148
Ehrlich währt am längsten, oder der Mißtrauische gegen sich selbst (Weiße) . 174
Einer von unsere Leut (Kalisch) 256, 284
Einmal hunderttausend Thaler (Kalisch) 256
El desden con el desden (Moreto) . . 267
Elegienkomödie 30
Elisa, Über, eine Newe und lustige Comoedia von Eduard dem Dritten dieses Namens (Waimer) 83
Enfant prodigue, L' (Voltaire) . . . 158
entfesselte Zeitgenosse, Der (Sternheim) . . . . . 333 f., 336
Entführung, Die, oder der alte Bürger-Capitain (Malß) . . . . . 259 f., 262
Erde (Schönherr) . . . . . 321 ff.
Erdgeist (Wedekind) 327
Erlauer Spiele (hrsg. von Kummer)
II. ludus trium magorum 35
III. Visitacio sepulchri in nocte resurreccionis . . . . . 8, 10 ff., 15
IV. ludus Mariae Magdalenae in gaudio . . . . . 29 f.
Erzherzog Maximilians Brautzug (Deinhardtstein) 276
Erziehung durch Kolibri (Rehfisch) . 337
Erziehung zur Ehe, Die (Hartleben) . 325
Erzsäufer, Der (Henrici) 119
Esels Schatten, Des (Fulda) . . 209, 314
Esels Schatten, Des, oder Prozeß in Kraehwinkel (Kotzebue) 209
Eumenides Düster (Richter) 218
Europa (Kaiser) . . . . . 337 ff.

Fähndrich, Der (Schröder) . . . . 201 f.
Fahnenweihe, Die (Ruederer) . . 318 ff.
Familie Selicke, Die (Holz und Schlaf). 305
Fantôme amoureux, Le (Quinault) . . 98
Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert (hrsg. von A. v. Keller)
Arztspiele (Nr. 82, 85, 98, 101, 120) 49 f.
Dreck, Ein Vasnachtspiel vom (Nr. 23) 50
Ehefrau, Das ist die, wie sie ihren Man verklagt vor Hofgericht (Nr. 40) . 48
Entkrist Vasnacht, Des (Nr. 68) . . 51
Hannentanz, Der alt, Vastnachtspiel (Nr. 67) 47
hubsch Vastnachtspil, Ein (Nr. 55, Folz) 52
Hye hebt sich an ein Recht von Rumpolt und Marecht, dy yn dy ee ansprach (Nr. 130) 49, 57, 72, 238

Incipit ludus solatiosus exercendus tempore nuptiarum vel carnis brevi in habit, ubi placuerit (Nr. 115) . . 49
klugen Knecht, Vom (Nr. 107) . 57, 61 f.
Keiser und eim Apt, Ein Spil von einem (Nr. 22) 51
König Salomon und Markolfo, Ein Spil von (Nr. 60, Folz) . . . 52
Kron, Das Vasnachtspiel mit der (Nr. 80) 51
Künig von Engellant Hochzeit, Des (Nr. 100, Rosenplüt) 52
Luneten Mantel, Der (Nr. 81) . . . 51
Mayster Aristotiles, Ayn Spil von (Nr. 128) 51
Morischgentanz (Nr. 14) 38, 47
Münch Berchtold, Vastnachtspiel von (Nr. 66) 47
Perner und Wundrer, Ein Spil von dem (Nr. 62) . . . . . 50 f.
Tanawäschel (Nr. 54) . . . . 48 f., 74
Turken Vastnachtspil, Des (Nr. 39) . 51
Werber umb die Junkfrau, Die Vasnacht vom (Nr. 70) 47
Fastnachtspiele aus dem 16. Jahrhundert.
Ablaßkrämer, Der (N. Manuel) . . 72
Adams Kindern, Spil von (H. Sachs) 76
Elsli Tragdenknaben (N. Manuel) 72, 238
Engelländischen Jahn Posset, Von dem, wie er sich in seinem Dienst verhalten (Ayrer) 87
Farendt Schuler mit dem Teuffelbannen, Der (Sachs) 315
Fritz Dölla mit seiner gewünschten Geigen, Von (Ayrer) 87
Gauchmatt, Die (Gengenbach) . . . 72
Krankheit der Messe (N. Manuel) . 72
Papstes und Christi Gegensatz, Von (N. Manuel) 72
Papst und seiner Priesterschaft, Vom (N. Manuel) 72
Testament der Messe (N. Manuel) . 72
Totenfresser, Die (Gengenbach) . . 72
verlohrn Engelländisch Jahn Posset, Der (Ayrer) 87
Wyn von der Truncknen rott beklagt, Ein holdsäliges Faßnachtspil, darin der edel (H. R. Manuel) . . . 74
zehn Alter dieser Welt, Die (Gengenbach) 58
zwei Eheleuten, Spiel von (Stimmer) 74 f.
zwen Steundt, Die (Sterzinger Sammlung) 71
Fastnachtspiel, Ein schön kurzweilig, vom alten und neuen Jahrhundert (A. W. Schlegel) 217
Fata Morgana (Bauernfeld) 270
fausse Agnès, La (Destouches) . . . 161
fausse Antipathie, La (Nivelle de la Chaussée) 155, 157
Faust (Goethe) . . . 29, 78, 170, 233
femme docteur, La (Bougeant) . . . 129
Femmes savantes (Molière) 129
Fest der Handwerker, Das (Angely) . 253
Figaros Hochzeit (Mozart) 245
filio prodigo, acolastus sive de (Gnapheus) 63, 68
Fink und Fliederbusch (Schnitzler) . . 280
Flachsmann als Erzieher (Ernst) . . 340
förchterliche Hexe Megära, Die (Hafner) 245
Fortunat (Bauernfeld) 267, 270
französische Lustspiel, Das, oder die Onkelei (Müllner) 225
Frau Jutten, Spiel von (Schernberg) . 36 f.
Frau Wendelgard (Frischlin) . . . . 64 f.
Freier, Die (Eichendorff) . . . 223 f., 271
Freigeist, Der (Lessing) . . . . . 170 f.
Freunde, Die, machen den Philosophen (Lenz) . . . . . 190 f., 216
Freund Heißsporn (Gött) 315
Freundschaft, Die, auf der Probe (Weiße) 176 ff.
Friedejauchtzendes Teutschland (Rist) 93, 95
Friedensfest (G. Hauptmann) 326
Friedewünschendes Teutschland (Rist) . 95
Fritz Schwigerling oder der Liebestrank (Wedekind) 328
Frösche (Aristophanes) 219
Frühlings Erwachen (Wedekind) . . . 340

Gamester, The (Moore) . . . 155, 176
Garrick (Deinhardstein) 292
gebildete Hausknecht, Der (Kalisch) . 257
Gefällige, Der (Destouches) 127
gefährliche Wette, Die, oder die Gleichgültigen (Schreyvogel) 267
gefesselte Phantasie, Die (Raimund) 245, 249
geheime Agent, Der (Hackländer) . . 275
Geheimnisvolle, Der (J. E. Schlegel) 150 ff., 153
Geistlichen auf dem Lande, Die (Krüger) 142, 168
Geizige, Der (Molière) 110, 306
geliebte Dornrose, Die (Gryphius) . . 97 ff., 134, 238 f.
George Dandin (Molière) 111
geschäfftige Müßiggänger, Der (J. E. Schlegel) . . . . 127, 150, 152 f., 175
gestiefelte Kater, Der (Tieck) . . . 215 f.
gerettete Alkibiades, Der (Kaiser) . . 339
Geschwister von Nürnberg, Die (Bauernfeld) 270
gläserne Pantoffel, Der (Platen) . . . 222 f.
Gleichgültigen, Die, oder die gefährliche Wette (Schreyvogel) 267
Glorieux, Le (Destouches) . . . 125, 149
Glückskuh, Die (Essig) 330
Götter, Helden und Wieland (Goethe) . 195
Gottsched und Gellert (Laube) . . . 275
Götz von Berlichingen (Goethe) . . . 194
Gouvernante, Die (Körner) 225
Gouvernante, La (N. de la Chaussée) . 157
Graf Ehrenfried (Reuter) 115
Griegischen Keyser, Vom (Ayrer) . 88, 91
Groß-Cophta, Der (Goethe) 197
Großjährig (Bauernfeld) 273

Großmäuliger und wunderthätiger Alfanzo (Weise) 110
grüne Haus, Das (Eulenberg) . . . 331
Guiskard (Kleist) 228, 231
Gustav Wasa (Brentano) 217
G'wissenswurm, Der (Anzengruber) . 300 ff.

Hagestolzen, Die (Iffland) . . . . . 203 f.
Hamlet (Shakespeare) 182, 340
Hamlet, Prinz von Tandelmarkt (Perinet) 246
Hanna Jagert (Hartleben) 325
Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg (Kotzebue) 206
Hansoframea (Hayneccius) 67
Hans Pfriem, oder meister Kecks (Hayneccius) . . . . . 67 f.
Hans Sachs (Deinhardstein) . . 292, 295
Hans Sonnenstößers Höllenfahrt (Apel) 329
Hanswurst von Salzburg mit dem hölzernen Gat (Schink) 194
Hasemanns Töchter (L'Arronge) . . 257
Hausfranzösin, Die, oder die Mamsell (Gottschedin) . . . . . 137 f.
Hausfrieden (Iffland) 204
Haushälterin, Die (Weiße) . . . . 173 f.
Hecastus (Macropedius) 63
Heinrich IV. (Shakespeare) 94
Henno, Scaenica Progymnasmata (Reuchlin) 57, 61, 77
Herbsttag, Der (Iffland) . . . . . 203 f.
Héritier de village, L' (Marivaux) . . 141
Herrgottsschnitzer von Ammergau, Der (Ganghofer) 318
Herr Hampelmann oder die Landpartie nach Königstein (Malß) 260
Herr Peter Squentz (Gryphius) 97, 100, 107
Herr Witzling (Gottschedin) . . 127, 138
Herzog Michel (Krüger) 144
heutige Bildung, Die, oder der Hyperboreische Esel (Kotzebue) . 206, 211, 217
Hidalla oder Karl Hetmann, der Zwergriese (Wedekind) 327
Hildegardis magna (Frischlin) . . . 65
Hochzeit des Figaro, Die (Beaumarchais) 166
Hochzeit zu Cana (Frischlin) 65
Hofmeister, Der (Lenz) . . . . 186 f., 190
Honnête Femme, L', oder die Ehrliche Frau zu Plißine (Reuter) . . . 112 ff.
Horribilicribrifax (Gryphius) . . 97 ff., 100
Hose, Die (Sternheim) 333
Hyperboreische Esel, Der, oder die heutige Bildung (Kotzebue) 206, 211, 217
Hypochondrist, Der (Quistorp) . 127, 139

Im weißen Rössl (Blumenthal und Kadelburg) 284
Indianer in England, Die (Kotzebue) . 206
Ingrat, L' (Destouches) 164
Intrigues amoureuses, Les (Gilbert) . 155
Irenaromachia (Rist) 94

Jacob von Tyboe (Holberg) 133
Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, Das (Goethe) 195
Jean de France (Holberg) . 132, 137, 175
Jeppe vom Berge (Holberg) . . . 84, 110
Jeu, Le, de l'amour et du hasard (Marivaux) 223
jeune Indienne, La (Chamfort) . . . 178
Journalisten, Die (Freytag) . . 1, 280 ff.
Juden, Die (Lessing) . . . 170 ff., 175
jüdische Witwe, Die (Kaiser) . . 337 ff.
Julius redivivus (Ayrer) 66
Julius redivivus (Frischlin) 66
junge Gelehrte, Der (Lessing) . 170, 175
junge Welt, Die (Wedekind) 326
Jungferngift, 's (Anzengruber) . . 302 f.
Jungfern vom Bischofsberg, Die (G. Hauptmann) . . . . . 312 f., 330

Kaiserwahl in Frankfurt (Heinrich) . 272
Kammersänger, Der (Wedekind) . . 329
Kandidat, Der (Sternheim) 333
Kanzlist Krehler (Kaiser) . . . . . 341 f.
Karl Hetmann, der Zwergriese oder Hidalla (Wedekind) 327
Kassette, Die (Sternheim) . 333 f., 336, 339
Kassius und Phantasus oder der Paradiesvogel (Robert) 218
kategorische Imperativ, Der (Bauernfeld) . . . . . 277 f., 280
Kater Lampe (Rosenow) . . . 310 318
Kaufmann von Venedig, Der (Shakespeare) 182, 344
Kindermörderin, Die (H. L. Wagner) . 194
klugen und törichten Jungfrauen, Ludus von den 6, 22, 35
Kollege Crampton (G. Hauptmann) 306 f., 308
Komet, Der (Iffland) 204
König Hahnrei (Kaiser) . . . . 337 ff.
König Kodrus (Stahl) 272
König Lear (Shakespeare) 90
König Nicolo (Wedekind) . . . 326 f.
Königs Befehl, Des (Töpfer) 267
Königsleutnant, Der (Gutzkow) . . . 275
Konstantin Strobel oder der Zentaur (Kaiser) 341
Konzert, Das (Bahr) 316
Kramer Kray (Boßdorf) 321
kranke Frau, Die (Gellert) 164
Kreuzelschreiber, Die (Anzengruber) 298 ff., 303, 308.
Kreuzerfindung und Kreuzerhöhung (Legendendrama) 36
Krieg den Philistern (Eichendorff) 217 f., 325
Krisen (Bauernfeld) . 268, 270, 278 f., 281
Kuß, Der (Mylius) 168
Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen 106
Kunz von Rosen oder die Brautfahrt (Freytag) 275

Landfrieden (Bauernfeld) 276
Landpartie nach Königstein, Die, oder Herr Hampelmann (Malß) 260
lange Israel, Der, oder Bemoostes Haupt (Benedix) 283
Laune des Verliebten, Die (Goethe) 154, 193
Leben ein Traum, Das (Calderon) . . 110
Leeuwendalers (Joost van den Vondel) 98
Leipziger Jahrmarkt, Der (Rückert-Raimar) 271
Leonce und Lena (Büchner) 224 f., 271, 331
letzte Abenteuer, Das (Bauernfeld) . . 268
Leuchtturm, Der (Houwald) 218
Liebe auf dem Lande (Weiße) . . . 179
Liebelei (Schnitzler) 317
liebe Onkel, Der (Kneisel) 285
Liebesleugner, Die (Jordan) 277
Liebesprotokoll (Bauernfeld) 271
Liebestrank, Der, oder Fritz Schwigerling (Wedekind) 328
liederliche Kleeblatt, Das, oder der böse Geist Lumpacivagabundus (Nestroy) . 251
Literarischer Salon (Bauernfeld) . . . 280
Literatur (Schnitzler) 316
Lokalbahn, Die (Thoma) 320
Los in der Lotterie, Das (Gellert) 159, 162 f.
lustigen Weiber von Windsor, Die (Shakespeare) 90
Lysistrate (Aristophanes) 299

Maître Pathelin 57, 62, 261
Malade imaginaire, Le (Molière) . . 129
Maladie, La, et la mort de l'honnête Femme, das ist: Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod (Reuter) . . . . . 114 f.
Maler, Die (Wilbrandt) . . . 282, 304
Mamsell, Die, oder die Hausfranzösin (Gottschedin) . . . . . 137 f.
Mari, Le, qui trompe sa femme ou Oscar (Scribe) 275
Marquise von Arcis, Die (Sternheim) 333 f., 336
Marquis von Keith, Der (Wedekind) . 326 f.
Märtyrerdrama des hl. Georg . . . 36
— der hl. Katharine 35
Masaniello (Weise) 102
Maschinenbauer von Berlin, Die (Weirauch) 257
Maske für Maske (Jünger) 223
Matrone von Ephesus, Die (Weiße) . 172
Mauserung (Gött) 315, 333
Medaille, Die (Thoma) 320
Megära, die förchterliche Hexe (Hafner) 245
Meierbeths Glück und Ende (Eichendorff) 218
Mein Leopold (L'Arronge) 257
Meister Andrea (Geibel) 292
Meister Kecks oder Hans Pfriem (Hayneccius) . . . . . 67 f.
Meistersinger, Die (R. Wagner) 2, 240, 276, 293 ff., 297, 344.
Mélanide (N. de la Chaussée) 155, 157, 175, 179
Menächmen (Plautus) 232
Mercator (Kirchmeyer-Naogeorg) . . 64
Michel Angelo (Hebbel) . . . 292 f. 302
Minna von Barnhelm (Lessing) 1, 86, 89, 98, 152, 170, 178, 179 ff., 186 f., 201, 205, 275, 278
Misanthrope, Le (Molière) 131
Misogyne, Der (Lessing) 169
Miss Sara Sampson (Lessing) . . . 175 f.
Mißtrauische, Der, gegen sich selbst oder Ehrlich währt am längsten (Weiße) . 174
Mitschuldigen, Die (Goethe) . . . 89, 193
Moisasurs Zauberfluch (Raimund) . . 249
Mondzügler, Die (Hoffmann) 272
Morgenröte (Ruederer) 320
Mottenburger, Die (Kalisch u. Weirauch) 257
Mückentanz (Eulenberg) 332
Münchhausen (Eulenberg) 337
Musikanten, Die, am hohen Markt (Gleich) 248

Nacht auf Wache, Eine (David) . . 259
Nachtwächter, Der (Körner) 225
Nanine (Voltaire) 166, 180
Napoleon (Grabbe) 255
Napoleon und der Drache (Rückert-Raimar) 271
Napoleon und seine Fortuna (Rückert-Raimar) 271
Nathan der Weise (Lessing) 171
Naturaliensammler, Der, oder die unerwartete Zusammenkunft (Weiße) . . 174
natürliche Vater, Der (Eulenberg) . . 332
Neidhartspiele . . . . . 43 ff.
Großes Neidhartspiel . . 44 f., 47, 51
Kleines Neidhartspiel 45
St. Pauler Neidhartspiel 43
Sterzinger Neidhartspiel 45
neue Herkules am Scheidewege, Der (Tieck) 215
neue Menoza, Der (Lenz) 190
Neueste von Plundersweilern, Das (Goethe) 195
Neugierige, Der (Destouches) . . . 127
1913 (Sternheim) 333
niederländische Bauer, Der (Weise) . 110

Oben wie unten (Benedix) 284
Obstacle imprévu, L' (Destouches) . . 125
Odvardo, Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte (Hafner) 245
Onkelei, Die, oder das französische Lustspiel (Müllner) 225
Opéras, Les (St. Evremond) 129
Opern, Die (Gottsched) 129
Orakel, Das (Saint-Foix) 144
Organe des Gehirns, Die (Kotzebue) . 206
Oscar ou le mari qui trompe sa femme (Scribe) 275
Osterspiele . . . . . 7 ff.
— Benediktbeurer 12, 29
— Erlauer . . . . . 10 ff., 15, 19 f.
— Innsbrucker . . . . 8 f., 15, 17, 19 f.
— Nürnberger 9
— Prager 12

Osterspiele, Redentiner . 11, 15f., 20, 24f., 32f., 41, 258.
— Sterzinger 9, 15, 19
— von Tours 12
— Trierer 9, 15
— Tschechisches 15
— Wiener 8f., 15, 18, 24
— Wolffenbüttler 10, 12, 15
Othello (Shakespeare) 182

Pagenstreiche (Kotzebue) 210
Pammachius (Kirchmeyer-Naogeorg) . 64
Pandämonium Germanikum (Lenz) . . 195
Paradiesvogel, Der, oder Kassius und Phantasus (Robert) 218
Passionsspiel
— Alsfelder 18, 25, 27, 29
— von Muri 15
— Oberammergauer 23
— Tiroler . . . . . 8f.
Pastor Fido (Guarini) 82
Peer Gynt (Ibsen) 326
Penthesilea (Kleist) . . . . . 229ff.
Perleberg (Sternheim) 333, 336
Perseus (Rist) 94
Peter Brauer (G. Hauptmann) . . . 307f.
Peter Squentz (Gryphius) . . 97, 100, 107
Petriscus (Macropedius) 68
Pfingschtmondâa vun hitt ze Dâa (Schneegans) 240
Pfingstmontag, Der (Arnold) . 239ff., 253, 262, 295.
Pietisterey, Die, im Fischbeinrocke (Gottschedin) 129f., 138, 142, 152, 161, 174.
Pitt und Fox (Gottschall) 276
Plaideurs, Les (Racine) 139
Plundersweilern, Das Jahrmarktsfest zu (Goethe) 195
Plundersweilern, Das Neueste von (Goethe) 195
Plutos (Aristophanes) 61
Poeten, Die, nach der Mode (Weiße) 173
politische Kannegießer, Der (Holberg) 133, 262
politische Quacksalber, Der (Weise) . 110
politische Wochenstube, Die (R. Prutz) 272
Ponce de Leon (Brentano) 221ff., 225, 331f.
Portrait, Das, der Mutter oder die Privatkomödie (Schröder) . . . . 201f.
Postzug, Der (Ayrenhoff) 244
Précieuses ridicules, Les (Molière) . . 111f.
Préjugé, Le, à la mode (N. de la Chaussée) 157
Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack (Tieck) . . 216f., 271
Privatkomödie, Die, oder das Portrait der Mutter (Schröder) . . . . . 201f.
Probekandidat, Der (Dreyer) 340
Probepfeil, Der (Blumenthal) 314
Prob getrewer Liebe, Comedia und . 81
Professor Bernhardi (Schnitzler) . . . 315f.
Projektenmacher, Der (Weiße) . . . 175
Prolog, Ein (Tieck) 215
Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten (H. L. Wagner) 195
Prorektor, Der (Textor) 259
Prozeß in Kraehwinkel oder des Esels Schatten (Kotzebue) 209

Rachsüchtige, Der (Destouches) . . . 127
Ralph Roister Doister 90
Raub der Sabinerinnen, Der (F. und P. von Schönthan) 285
Rebecca (Frischlin) . . . . . 64f.
Rebelles (Macropedius) 68
Rebhühner, Die (K. Hauptmann) . . 330
Rehbock, Der (Kotzebue) . . . . . 210f.
Reise, Die, nach dem guten Geschmack oder Prinz Zerbino (Tieck) . 216f., 271
Rektor Kleist (Kaiser) . . . . . 340f.
Republik der Tiere (Bauernfeld) . . . 273
Ring, Der (Schröder) 201, 209
Robert Guiskard (Kleist) . . . 228, 231
Robert und Bertram (Räder) 284
rode Uennerrock, De (Boßdorf) . . . 321
Roi de Cocaigne (Legrand) 118
Rokoko (Laube) 275
romantische Oedipus, Der (Platen) . . 219
Rosenkavalier, Der (Hofmannsthal) 297, 317
Rosenmüller und Finke (Töpfer) . . 279
rote Hahn, Der (G. Hauptmann) . 309f., 313, 318, 324, 327.
Rubin, Der (Hebbel) . . . . . 290ff.
Ruge Hoff, De (Stavenhaven) . . . 320f.
Ruhmredige, Der (Destouches) . . . 127
Rule a wife and have a wife (Beaumont und Fletcher) 200
Ruth (Frischlin) 65

Salvator Rosa (Deinhardstein) . 292, 295
Satyros (Goethe) 195
Scaenica Progymnasmata (Reuchlin) . 61
Schach dem König (Schauffert) . . . 277
Schäferinsel, Die (Chr. Mylius) . . . 168
Schatz des Rhampsinit, Der (Platen) . 223
Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (Grabbe) 220f., 331
Schicksalsstrumpf, Der (Castelli) . . . 218
Schluck und Jau (G. Hauptmann) . 84, 224, 310f., 316.
Schmetterlingsschlacht, Die (Sudermann) 313
schönen Phaenicia, Comedia von der (Ayrer) 87
Schreibfeder, Die (Grillparzer) . . . 262
Schule der Reichen, Die (Gutzkow) . 274
Schulmeisterwahl zu Blindheim, Die (G. F. Wagner) 241
Schwarzkünstler, Der (Gött) 315
Schwierige, Der (Hofmannsthal) . . . 317
Seinem Schicksal kann niemand entrinnen (Houwald) 218
Sergius (Reuchlin) 61
Sganarelle ou le cocu imaginaire (Molière) 111

Sidea (Ayrer) 87
Sidonia und Theagenes 84
Siegfried von Lindenberg (J. G. Müller und P. L. Bunsen) 259
sittliche Forderung, Die (Hartleben) . 325
Sklaveninsel, Die (Marivaux) 144
Snob, Der (Sternheim) . . . . 333 ., 336
Soldaten, Die (Lenz) . . 186 f., 191, 194
Sommernachtstraum (Shakespeare) 58, 79, 97, 107, 282.
Somnium vitae humanae (Hollonius) 84 f., 110
Sonnwendtag (Schönherr) 324
Speculum aistheticum (Rhenanus) . . 78
Spielerin, Die (Dufresny-Straube) . . 127
Staberl als konfuser Zauberer (Nestroy) 246
Staberl im Feendienst (Nestroy) . . . 246
Stadtminschen und Burenlüd (Baermann) 259
Stammbaum, Der (Wall-Heyne) . . . 197
stärkere Band, Das (Salten) 317
Stella (Goethe) 176
Stille Wasser sind tief (Schröder) . . 200 f.
Stilpho (Wimpfeling) 61
Störenfried, Der (Benedix) 284
Stralauer Fischzug (Arnim) 253
Stralower Fischzug (Voss) 253
Studentenleben, Comoedia vom (Schoch) 139
Studentes (Stymmelius) 68
stumme Schönheit, Die (J. E. Schlegel) 149, 151, 153, 161 f.
Sturm, Der (Shakespeare) 87
Sturmgeselle Sokrates, Der (Sudermann) 314
Sturm und Drang (Klinger) 186, 188 f., 191 f.
Susanna (Frischlin) . . . . . 64 f., 83
Susanna (Heinrich Julius) . . . . 88 f., 91

Talismann, Der (Fulda) 314
Tambour nocturne, Le (Destouches) . 125
Tantalus (Lenz) . . . . . 194 f.
Tartuffe (Molière) . . 129, 142, 160, 275
Tausch enttäuscht (Jordan) 277
Tegernseer Antichristspiel 6, 35
Testament, Das (Gottschedin) 138
Testament der Messe (N. Manuel) . . 72
Teufel ist los, Der (Weiße) 179
Theophilusspiel 36
Tiberius von Ferrara 92
Tobias und die Schwalbe (Weise) . . 107
tolle Hund, Der, oder des Burschen Heimkehr (Niebergall) 261
toller Einfall, Ein (Lauffs) 285
Traumulus (Holz und Jerschke) . . . 340
Trenkwalder, Die (Schönherr) . . . 324
Triple mariage, Le (Destouches) . . . 125
Triumph der Empfindsamkeit (Goethe) . 195
Triumph der guten Frauen (J. E. Schlegel) 151 ff., 158.
Trotz wider Trotz (Moreto) 267
Trutzige, Die (Anzengruber) 302
Turandot (Gozzi) 199
Turandot (Schiller) 199
Turbo (Andreae) 92

Überraschung der Liebe (Marivaux) . 144
Undankbare, Der (nach Destouches) . 127
Unempfindliche, Der (Uhlich) . 127, 139
Unerträgliche, Der (Chr. Mylius) . . 168
unerwartete Zusammenkunft, Die, oder der Naturaliensammler (Weiße) . . 174
ungleiche Heirat, Die (Gottschedin) . 137
Unschlüssige, Der (nach Destouches) . 127
Urbild des Tartuffe, Das (Gutzkow) . 275

Vater (Strindberg) 307
Veilchenfresser, Der (Moser) 285
verbannte Göttersohn, Der (Klinger) . 195
Verbotene Früchte (Gött) 315
Verbot und Befehl (Holm) . . . . 273 f.
verfolgte Lateiner, Der (Weise) . . . 112
verhängnisvolle Gabel, Die (Platen) 218 f., 271
verkehrte Welt, Die (Koenig) . . 118 ff.
verkehrte Welt, Die (Tieck) 217
Verläumder, Der (nach Destouches) . . 127
verliebte Gespenst, Das (Gryphius) . . 98
Verlorene Liebesmüh (Shakespeare) 90, 97
verlorene Sohn, Der (de Noel) . . . 241
Verschwender, Der (nach Destouches) . 127
Verschwender, Der (Raimund) . 250 f., 290
Verwirrungsstifter, Der (nach Destouches) 127
verwunschene Prinz, Der (Putlitz) . . 311
Viel Lärm um nichts (Shakespeare) . 87
Vincentius Ladislaus (Heinrich Julius) 65, 90 f.
Vögel, Die (Goethe) 195
Voltaire am Abend seiner Apotheose (H. L. Wagner) 195
Von Morgens bis Mitternacht (Kaiser) . 341
Vor des Reiches Pforten (Hamsun) . 280

Wahre Freundschaft, Die, oder Damon (Lessing) 169, 174
Walder (Weiße) 179, 186
Wände, Die (Seemann und Dulk) . . 272
Weber, Die (G. Hauptmann) . . 306, 321
Weh dem, der lügt (Grillparzer) 245, 249, 262 ff., 293.
Weiberprobe, Die (Henrici) 119
Weiber von Weinsberg, Die (Essig) . 330
weibliche Jacobiner-Clubb, Der (Kotzebue) 208
Weihnachtspiel 34
Weltuntergangspiel . . . . . 35 f.
Werberin, Die (Stephanie d. J.) . . . 186
Wer ist schuldig (Grillparzer) . . . 262
Weyber Reichstag, Der 75
Widersprecherin, Die (Dufresny-Gottschedin) 127
Wie die Alten sungen (Niemann) . . 277
Wie es euch gefällt (Shakespeare) . . 79
Wiener in Berlin, Die (Holtei) . . . 253
Wien in einem anderen Weltteil oder Aline (Bäuerle) 248
Wildschütz, Der (Lortzing) 210
Wiltbad (Sachs) 81
Winde, Die (Gruppe) . . . . . 271 f.

Wirthe, Comedia von einem (Heinrich Julius) 89, 91
Wolken (Lenz) 195, 206
Wolkenzug, Der (Rapp) 271
wunderbare Heurath, Die, Petruvio mit der bösen Catharine . . . . . 105 f.

Zähmung der Widerspenstigen (Shakespeare) . 84, 105 ff., 110, 200 f. 302, 310 f.
zärtliche Ehemann, Der (Steele) . . . 155
zärtlichen Schwestern, Die (Gellert) . 159, 163 ff.
Zauberflöte, Die (Schikaneder) . . . 245
Zaubertrommel, Die (Kurz) 245
Zentaur, Der, oder Konstantin Strobel (Kaiser) 341
zerbrochne Krug, Der (Kleist) . . . 1, 99, 229, 234 ff., 288, 290, 308 f.
Zopf und Schwert (Gutzkow) . . . 274 f.
Zu ebener Erde und im ersten Stock (Nestroy) 252
zwei Eheleuten, Spiel von (Stimmer) 74, 77
Zwischenspiele des geistlichen Dramas im Mittelalter
— Apostelszene (Wettlauf) . . . 7 ff., 15
— Auferstehungsszene 13, 16
— Gärtnerszene 9, 11, 15
— Grabesszene der drei Marien . . . 8
— Grabwächterszene 16, 18 ff., 45, 55, 90
— Höllenfahrtszene 16
— Judenszene 16
— Magdalenenszene 33
— Ritterszene 16, 19, 21, 26, 33
— Salbenkrämerszene . 10 ff., 15 f., 19, 21, 26, 30, 33, 45, 54.
— Sünderszene . . . . . 46 f.
— Täuferszene , ... 33
— Teufelsszene . 21 ff., 28, 33, 41, 44 ff.
— Thomasszene 8, 15

VORWORT ZUM BILDTEIL.

Der Bildapparat dient der Veranschaulichung, Verdeutlichung und Ergänzung des Textes. Noch weniger als im Textteil konnte dabei Vollständigkeit erstrebt werden. Ich beschränkte mich auf Auswahl des Wesentlichen und Charakteristischen, wobei ich allerdings, wiederum dem Texte entsprechend, dem Mittelalter mit seinen engen Beziehungen zwischen Literatur, Theater und bildender Kunst einen verhältnismäßig großen Raum zubilligte.

Das Bildmaterial, das meist literar-, theater-, kunst-, geistesgeschichtlichen oder ästhetischen Eigenwert besitzt, illustriert im allgemeinen unmittelbar, der Absicht des Bildapparates entsprechend, bestimmte durch die betreffende Seitenzahl bezeichnete Textstellen. Eine Ausnahme gestattete ich mir nur insofern, als ich die Zahl der Abbildungen der lustigen Person, gemäß ihrer Bedeutung im Drama und Theater des 16. und 17. Jahrhunderts, über die im Texte direkt genannten Typen hinaus vermehrt habe.

Ich muß mir versagen, alle Helfer namentlich anzuführen, die mich bei der Zusammenstellung des Bildapparates förderten. Dadurch, daß ich bei jedem Bilde Quelle und Herkunft angebe, möchte ich wenigstens meinem Dank für diejenigen Ausdruck geben, die mir Bildmaterial zur Verfügung gestellt haben. Trotz reichlicher Unterstützung bin ich mir aber bewußt, daß mich von dem selbstgesteckten Ziel einer Auswahl des Wichtigsten noch Lücken trennen, die auszufüllen mir unter den gegenwärtigen Verhältnissen unmöglich war. Es bleibt nun abzuwarten, ob auf die Kritiker meines Bildapparates jener Vers zutrifft:

> For what was there each cared no jot,
> But all were wroth with what was not.

1. Antike Mimusdarsteller. (Seite 1—2.)

2. Conrad Celtis überreicht die Werke der Hrotsvith. (Seite 3—4 u. 61.)

3.
Salbenkrämer
oder
Apotheker.
(Seite 10—15.)

3

4.
Der Wunder-
doktor.
(Seite 10—15.)

4

5. Schlafende Grabwächter. (Schongauer.) (Seite 15—21.)

6. Schlafende Grabwächter. (Meister Francke.) (Seite 15 – 21.)

7. Schlafende Grabwächter. (Israel v. Meckenem.) (Seite 15—21.)

8. Judenverspottung. (Seite 18.)

9. Teufelsdarstellung (Pencz). (Seite 21—28, 31—34.)

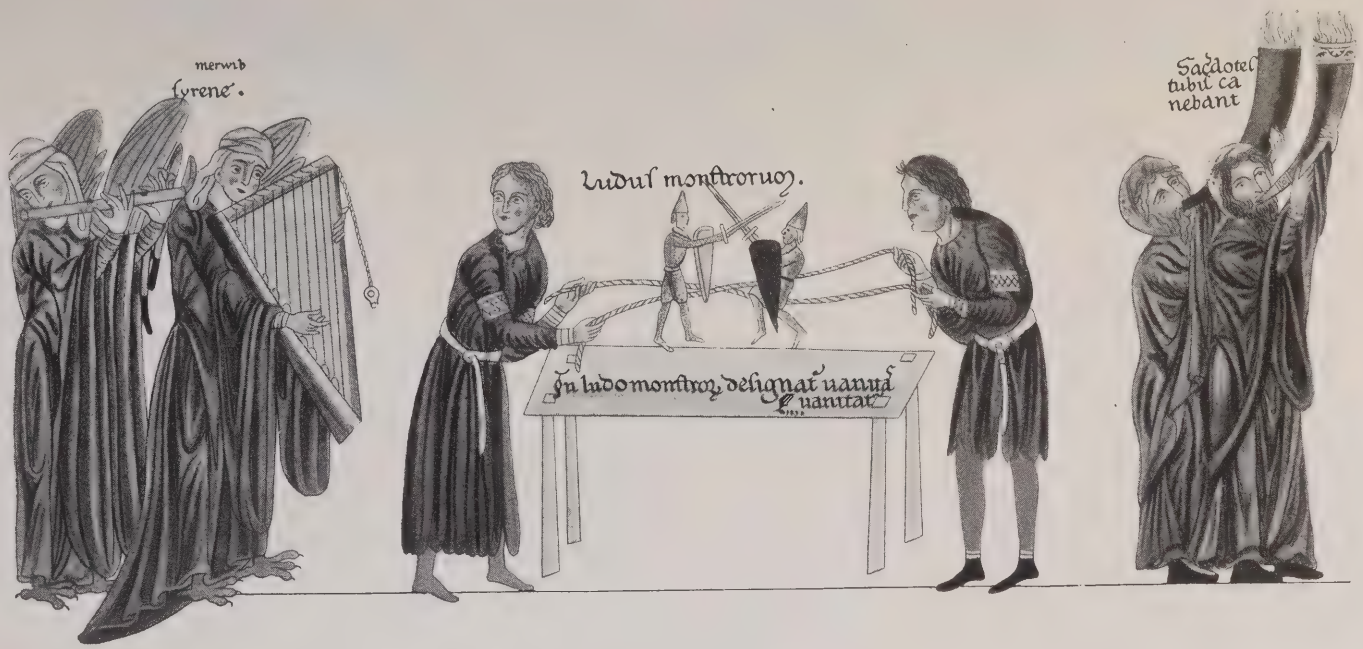
10. Teufelsdarstellung. (Seite 21—28, 31—34.)

11. Jesus und Magdalene. (Schongauer.) (Seite 29—31.)

12. Bethlehemitischer Kindermord. (Seite 34—35 u. 88.)

14. Mittelalterliche Puppenspieldarstellung. (Seite 40—43.)

13. Nürnberger Schempartläufer. (Seite 37, 38 u. 46.)



15. Mittelalterliche Puppenspieldarstellung. (Seite 40—43.)

16.

17.

16, 17. Neidhartfresken. (Seite 43.)

18. Darstellung von Dorfbelustigungen, von denen eine Art Schwerttanz in der Mitte besonders fesselt. Nach Pieter Brueghel d.Ä. (S. 46–47.)

19. Aristoteles und Phyllis. (Seite 51.)

20. Die drei Bauern. (Dürer.) (Seite 55—56.)

21. Die Passionsbühne von Valenciennes. (Seite 59.)

22. Der verlorene Sohn. (Seite 63 u. 68.)

23 (oben).
Narr aus dem
16. Jahrhundert.
(Seite 66—67.)

23

24 (unten).
Narr um das
Jahr 1600.
(Seite 71.)

24

25. Terenzbühne. (Seite 69—70.)

26

26.
Zum Fastnachtspiel „Der Ablaßkrämer“.
(Seite 72.)

27

27.
Weinzecher.
(Seite 74.)

28. Der Farendt Schuler mit dem Teuffelbannen. (S. 76, 315).

29. Hanswurst aus dem 17. Jahrhundert. (Seite 78—79.)

30. Der träumende Bauer. (Seite 84, 110, 311).

31. Le Docteur Baloüarde. (Seite 86—87.)

32. Le Capitan Matamore. (Seite 90.)

33. Polichinelle. (Seite 92—93.)

34. Pickelhering und Jean Potage. (Seite 97.)

35. Titelkupfer zu Weises „Neue Jugendlust". (Seite 102—103.)

36. Titelkupfer zu Weises „Bäurischer Macchiavellus". (S. 108—109.)

37

Titelblatt und Titelkupfer der „Schaubühne". (S. 110 – 111.)

Schau-Bühne
Englischer und Frantzösischer
Comödianten /

Auff welcher werden vorgestellet die schönsten und neuesten Comödien / so vor wenig Jahren in Franckreich / Teutschland und andern Orten / bey Volckreicher Versamlung seynd agiret und præsentiret worden.

Allen der Comödi Liebhabern und andern zu Liebe und Gefallen dergestalt in offenen Druck gegeben / daß sie leicht darauß Spielweise wiederum angerichtet / und zur Ergötzlichkeit und Erquickung deß Gemüts gehalten werden können.

Franckfurt /
In Verlegung Johann Georg Schiele / Buch-Händlers.
Im Jahr M DC LXX.

38

39. Monsieur Balon. (Seite 117.)

40. Bildnis der Frau Schlampampe.
(Seite 112—113.)

41. Szenen aus Reuters „La Maladie et la mort de l'honnete Femme". (Seite 114—115.)

42. Die herumziehenden Komödianten. Nach Chodowiecki.
(Seite 118—119.)

Des lustigen

Hannß Wursts

remarqvable und curiöse

Reise-Beschreibung,

Welche er auf seiner leztern Tour
zu Wien, Prag, Dreßden, Leipzig, und Halle
fleißig angemercket,
und Gesprächs-weise
mit

Monsieur Rüpel

der ietzigen Welt mitgetheilet.

Gedruckt in diesem Jahr,
Da der Winter Sommer war.

43. Titelblatt einer Flugschrift. (Seite 119–120.)

Heute wird von den
Königl. Pohlnischen Churfürstl. Sächsischen,
Imgleichen
Hoch-Fürstl. Braunschweig-Lüneburg.
auch
Hoch-Fürstl. Schleswig-Holsteinischen

Hof-Comödianten,

Ein Deutsches Schauspiel vorgestellet werden

Genennt:

Die ungleiche Heirath.

Ein neues ursprünglich Deutsches Lustspiel in fünff Aufzügen,

Dieses Stück ist aus dem Vierten Theile der Deutschen Schaubühne.

Personen:

Herr von Ahrenstolz, [illegible] hunter.
Frau von Ahrenstolz,
Fräulein Philippine,
Fräulein Amalie, de [illegible]hrenstolz Geschwister.
Herr von Sieefeld, e [illegible]n und Liebhaber der Fräulein Philippine.
Herr von Wildhof, [illegible]es Herrn von Ahrenstolz
Herr Wildbald, [illegible]gers Sohn, der auf seines Land-Gütern lebt,
und nach [illegible] ohne Geyer.
Lotte, ein [illegible] Mägdchen.
Jacob, ein Diener.

Den Beschluß macht ein lustiges Nachspiel.

Der Anfang ist um 5. Uhr, in dem Schauspiel Hause in Leipzig auf der Nicolai-Strasse in Herrn Krahens, oder in dem sonst bekannten Zotem Hofe

Mittwochs, den 28. Decembr. 1746. Johann Neuber.

44. Neuberscher Theaterzettel. (Seite 121–122.)

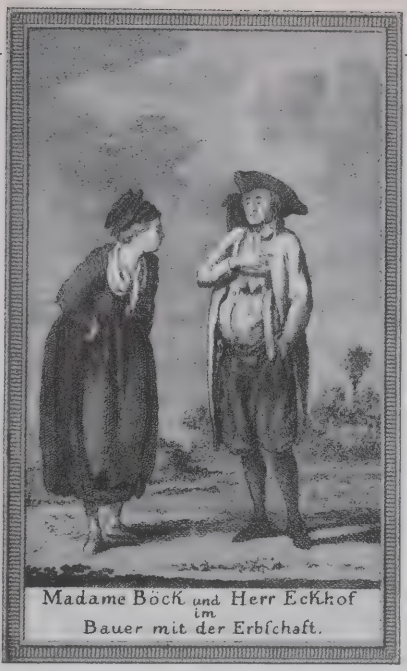
45. Nach einem alten Stich. (Seite 126.)

46. Illustration zu Hanckes „Satyre von der Moral-Tinctur“. (Seite 127.)

47 u. 48.
Männliche Bediente.
Nach Chodowiecki.
(Seite 138, 164—165, 204.)

49. Weibliche Bediente. Nach Chodowiecki.
(Seite 138, 164—165, 170, 204.)

50. Szenenbild von G. M. Kraus zum „Bauer mit der Erbschaft“. (Seite 141.)

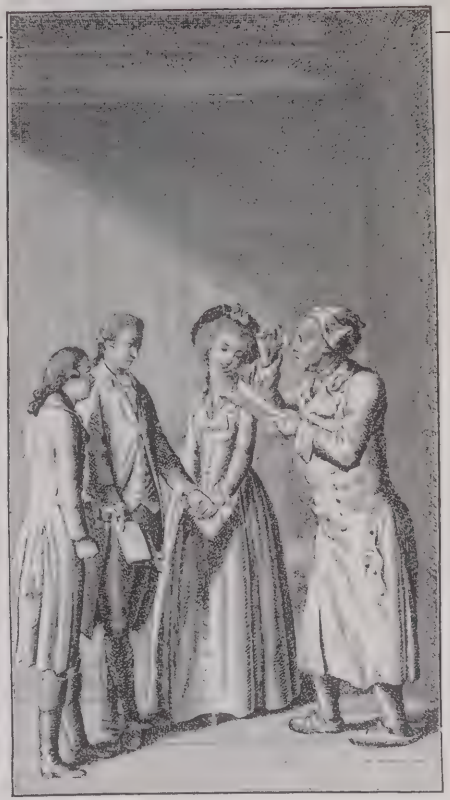


50

51. Hanswurst aus dem 18. Jahrhundert. (Seite 169.)

51

52. Szenenbild von G. M. Kraus zum Singspiel „Walder“. (Seite 179.)



53. Szenenbild von Chodowiecki zu Weißes „Ehrlich währt am längsten“. (Seite 174.)

54. Szenenbild von G. M. Kraus zu „Minna von Barnhelm“. (Seite 179.)

55

56

57

58

Chodowieckis Illustrationen zu „Minna von Barnhelm". (Seite 179 ff.)

59

60

61

62

Chodowieckis Illustrationen zu „Minna von Barnhelm“. (Seite 179 ff.)

03

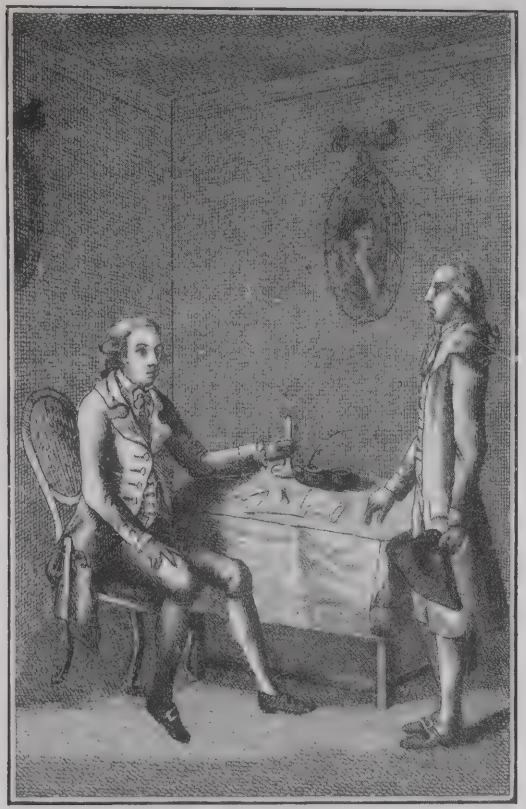
04

05

06

Chodowieckis Illustrationen zu „Minna von Barnhelm“. (Seite 179 ff.)

67. Das Neueste von Plundersweilern. (Seite 195.)



68. Szenenbild zu Schröders „Portrait der Mutter“. (Seite 202.)

69. Szenenbild von H. Ramberg zu Ifflands „Herbsttag“. (Seite 203.)

— es fehlt Gurli doch noch etwas.

I. Aufz. 12. Auftr.

70

Muß man denn lieben, um zu heurathen?

II. Aufz. 6. Auftr.

71

Lieber Bruder Robert, willst du wohl so gut sein Gurli zu heurathen?

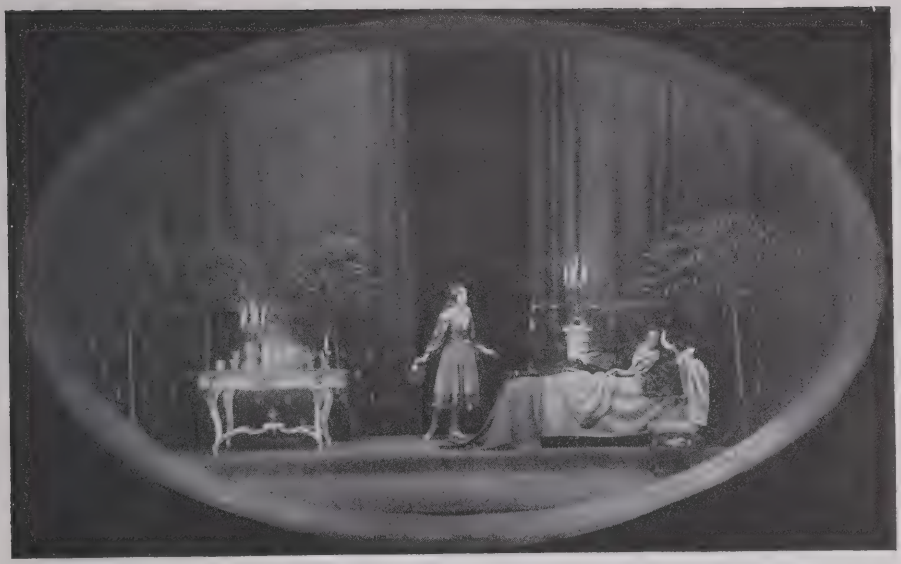
III. Aufz. 7. Auftr.

— nun wird Gurli wieder lachen!

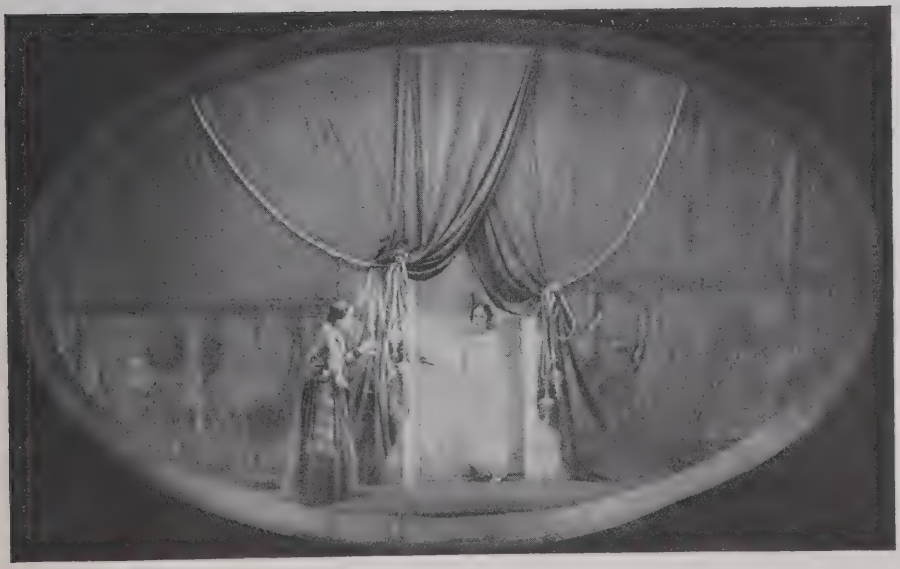
III. Aufz. 9. Auftr.

73

Aus Chodowieckis Illustrationen zu Kotzebues „Die Indianer in England“. (Seite 206.)



74. Prinz Leonce und Rosetta, I. Akt, 5. Szene.



75. Prinzessin Lena und ihre Gouvernante, II. Akt, 3. Szene.
Szenenbilder aus Büchners „Leonce und Lena“. (Seite 224 f.)

76. Verkleinerte Wiedergabe des Holzschnittes in der Leipziger „Illustrirten Zeitung“ vom 24. Februar 1877 nach Le Veau's Stich „Der Richter oder der zerbrochene Krug“. (Seite 234.)

Weimar,

Mittwoch, den 2. März 1808,

Der Gefangene.

Oper in einem Aufzuge, Musik von Della Maria.

Frau von Bellnau, eine junge Wittwe,	Engels.
Rosine, ihre Stieftochter,	Spengler.
Der Commendant,	Dirzka.
Lieutenant Linwall,	Strobe.
Hauptmann Marvell,	Deny.
Herrmann, sein Bedienter,	Genast.
Ein Unteroffizier,	Eilenstein.

Hierauf:

Zum Erstenmahle:

Der zerbrochene Krug.

Ein Lustspiel in drei Aufzügen.

Walter, Gerichtsrath,	Oels.
Adam, Dorfrichter,	Becker.
Licht, Schreiber,	Unzelmann.
Frau Marthe Rull,	Wolff.
Eve, ihre Tochter,	Elsermann.
Veit Tümpel, ein Bauer,	Graff.
Ruprecht, sein Sohn,	Wolff.
Frau Brigitte,	Silie.
Ein Bedienter,	Eilenstein.
Mägde,	Engels. / Genast.
Büttel.	

Die Handlung spielt in einem niederländischen Dorfe bei Utrecht.

Eilfte Vorstellung im sechsten Abonnement.

Numerirte Plätze im Parterre und numerirte Stühle auf dem Balkon sind belegt und können nur von Abonnenten eingenommen werden.

Balkon	16 Gr.
Parket	12 Gr.
Parterre	8 Gr.
Gallerie	4 Gr.

Anfang um halb 6 Uhr.

77. Theaterzettel der Weimarer Uraufführung von Kleists „Zerbrochnem Krug“. (Seite 234.)

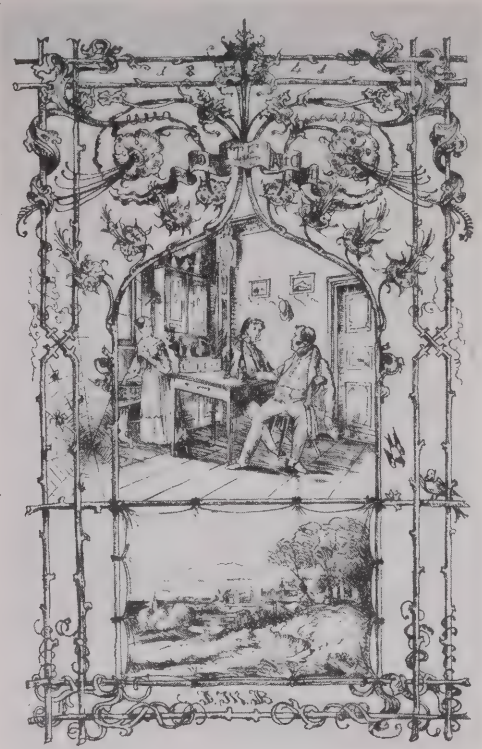
78. Valentin (Raimund) und Flottwel (Fischer) im „Verschwender". (Seite 250.) 79. „Das liederliche Kleeblatt". Von J. Nestroy. (Seite 251.)
Nach kolorierten Stichen von And. Geiger nach Zeichnungen von Schoeller.

80

80. Helmerding in Kalischs
„Gebildetem Hausknecht".
(Seite 257.)

81. Beckmann in Glasbrenners
„Eckensteher Nante".
(Seite 253.)

81

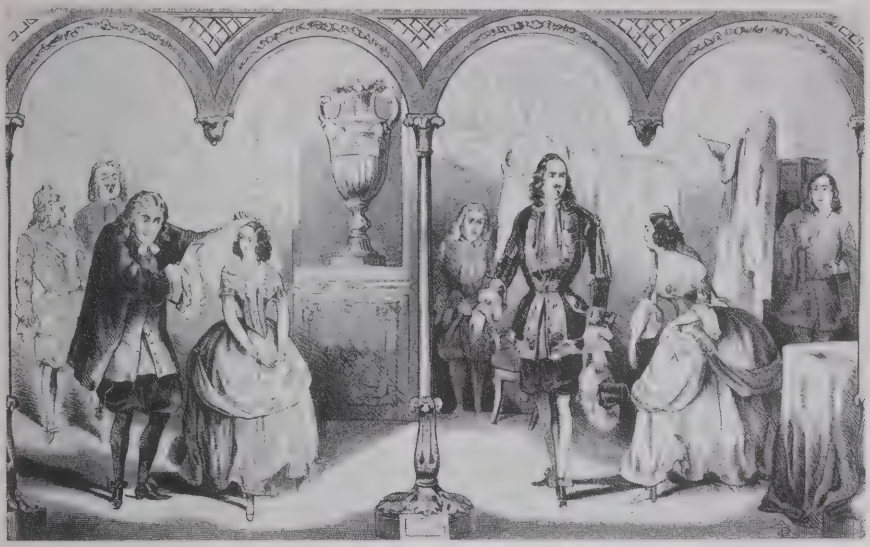


82. Umschlagbild zu Niebergalls „Datterich“. (Seite 261 ff.)

83. Döring als Bankier Miller in Bauernfelds „Liebesprotokoll“. (Seite 271.)

84. Szenenbild zu Gutzkows
„Zopf und Schwert“, III. Akt, 2. Szene.
(Seite 274.)

85. Szenenbild zu Gutzkows
„Zopf und Schwert“, V. Akt, 2. Szene.
(Seite 274.)



86. Szenenbilder zu Gutzkows „Urbild des Tartuffe“. (Seite 275.)

87. Szenenbild zu Freytags „Journalisten“, II. Akt, 2. Szene. (Seite 280.)

Breslauer Theater.

Mittwoch den 8. Dezember 1852.

Bei aufgehobenem Abonnement.

Zum Benefiz des Fräulein Fl. Hoffmann.

Zum ersten Male:

Die Journalisten.

Lustspiel in vier Akten von Gustav Freitag.

Personen:

Oberst a. D. Berg,	Herr Görner, (als Gast.)	Piepenbrink, Weinhändler und Wahlmann.	Herr Meyer.
Ida, seine Tochter,	Fräul. Marie Schneider.	Lotte, seine Frau,	Frau Baumeister.
Adelheid Runeck,	Frl. Flaminia Hoffmann.	Bertha, seine Tochter,	Fräulein Weidemann.
Senden, Gutsbesitzer,	Herr Gumand	Kleinmichel, Bürger und Wahlmann,	Herr Neb.
Professor Oldendorf, Redakteur	Herr Hegel.	Fritz, sein Sohn,	Herr Campe.
Conrad Bolz, Redakteur	Herr Baumeister.	Justizrath Schwarz,	Herr Puschmann.
Bellmaus, Mitarbeiter (der Zeitung „Union,“)	Herr Wulkow.	Eine fremde Sängerin,	Fräulein Bursche.
Kämpe, Mitarbeiter	Herr Koser.	Eine arme Frau,	Frau Ahrens.
Körner, Mitarbeiter	Herr Haberkern.	Korb, Schreiber vom Gute Adelheid's,	Herr Hennies.
Buchdrucker Henning, Eigenthümer	Herr Clausius.	Karl, Bedienter des Obersten,	Herr Fray.
Müller, Factotum	Herr Hoffmann.	Ein Kellner,	Herr Meister.
Blumberg, Redakteur (der Zeitung „Coriolan,“)	Herr Walliser.	Ein Gast,	Herr Pürschel.
Schmock, Mitarbeiter	Herr Stolz.	Ressourcen-Gäste. Deputationen der Bürgerschaft.	

Ort der Handlung: Die Hauptstadt einer Provinz.

Regisseur: Herr Görner.

Hierauf, zum ersten Male:

Ein Pas de deux vor 100 Jahren.

Genre-Bild von L. Schneider.

Personen:

Michel Poitier, Balletmeister der italienischen Oper		Mlle. Chochois, Tänzerin aus Paris,	Frl. Marie Köbisch.
" Berlin,	Herr Meyer.	Anne Marie Mergenthin, aus Rixdorf, (Partieuren a. d. Ringrenn Berlins.)	Fräulein Bursche.
Mons. Anatole, Königl. Solotänzer,	Herr Wiemrich.	Rieke Striegelack, aus Zehlendorf,	Fräulein Sauter.
Ein Stabs-Kapitain vom 1. Bataillon Leibgarde,	Herr Walliser.	Caroline Plutrike, aus dem Quappenkrug,	Fräulein Ruprecht.
Christian, Ballet-Avertisseur,	Herr Stolz.	Ein Soldat.	

Regisseur: Herr Meyer.

Preise der Plätze.

Ein Platz in den Logen des ersten Ranges . .	25 Sgr.	Ein Platz in den Logen des zweiten Ranges . .	15 Sgr.
Ein numerirter Sitzplatz im Balkon	25 „	Ein numerirter Sitzplatz im Parterre	15 „
Ein Stehplatz im Balkon	25 „	Ein Platz im Parterre	10 „
Ein Platz in den Parquet-Logen	20 „	Ein Platz in den Gallerie-Logen	7½ „
Ein numerirter Parquet-Sitz	20 „	Ein Platz auf der Gallerie	5 „

Einlaß 5 Uhr. Anfang 6 Uhr. Ende 9 Uhr.

Morgen, 59. Vorstellung des vierten Abonnements von 70 Vorstellungen: „Martin Luther.“ Historisches Schauspiel in 5 Akten von A. Klingemann.

Druck von Graß, Barth und Comp in Breslau.

88. Theaterzettel der Uraufführung von Freytags „Journalisten“. (Seite 280.)

89.
Szenenbild
zu
R. Wagners
„Meister-
singern".
II. Akt.
(S. 293 ff.)

München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Sonntag den 21. Juni 1868.

Mit aufgehobenem Abonnement.

Zum ersten Male:

Die Meistersinger von Nürnberg.

Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner.

Regie: Herr Dr. Hallwachs.

Personen:

Hans Sachs, Schuster		Herr Vetz.
Veit Pogner, Goldschmied		Herr Lauffenstein.
Kunz Vogelgesang, Kürschner		Herr Heinrich.
Konrad Nachtigall, Spängler		Herr Sigl.
Sixtus Beckmesser, Schreiber		Herr Hölzel.
Fritz Kothner, Bäcker		Herr Fischer.
Balthasar Zorn, Zinngießer	Meistersinger	Herr Weixlstorfer.
Ulrich Eißlinger, Würzkrämer		Herr Hoppe.
Augustin Moser, Schneider		Herr Pöppl.
Hermann Ortel, Seifensieder		Herr Thoms.
Hans Schwarz, Strumpfwirker		Herr Grasser.
Hans Foltz, Kupferschmied		Herr Hahn.
Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken . .		Herr Nachbaur.
David, Sachsen's Lehrbube		Herr Schlosser.
Eva, Pogner's Tochter		Fräulein Mallinger.
Magdalene, Eva's Amme		Frau Diez.
Ein Nachtwächter		Herr Ferdinand Lang.

Bürger und Frauen aller Zünfte. Gesellen. Lehrbuben. Mädchen. Volk.

Nürnberg.
Um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Textbücher sind zu 18 kr. an der Kasse zu haben.

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Das Innere der Katharinenkirche in Nürnberg,
Im zweiten Aufzuge: Straße in Nürnberg,
Im dritten Aufzuge: Erste Dekoration: Werkstätte des Hans Sachs,
Zweite Dekoration: Freier Wiesenplan bei Nürnberg,
} von den K. Hoftheatermalern Herrn Angelo Quaglio und Christian Jank.

Neue Costüme
nach Angabe des k. technischen Direktors Herrn Franz Seitz.

Preise der Plätze:

Eine Loge im I. und II. Rang für 7 Personen	21 fl. — kr.	Ein Galeriesobl-Sitz	3 fl. 30 kr.
Ein Logenplatz	3 fl. — kr.	Ein Parkesitz	3 fl. — kr.
Eine Loge im III. Rang für 7 Personen .	17 fl. 30 kr.	Parterre	1 fl. — kr.
Ein Logenplatz	2 fl. 30 kr.	Galerie	— fl. 30 kr.
Eine Loge im IV. Rang für 7 Personen .	14 fl. — kr.		
Ein Logenplatz	2 fl. — kr.		

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um 6 Uhr, Ende um halb elf Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Kassenbillet Niemand eingelassen.

Auf die gefälligen Bestellungen der verehrlichen Abonnenten wird bis **Sonntag den 21. Juni Vormittags 10 Uhr** gewartet, dann aber über die nicht beibehaltenen Logen und Plätze anderweitig verfügt.

Beurlaubt: Frau Possart.

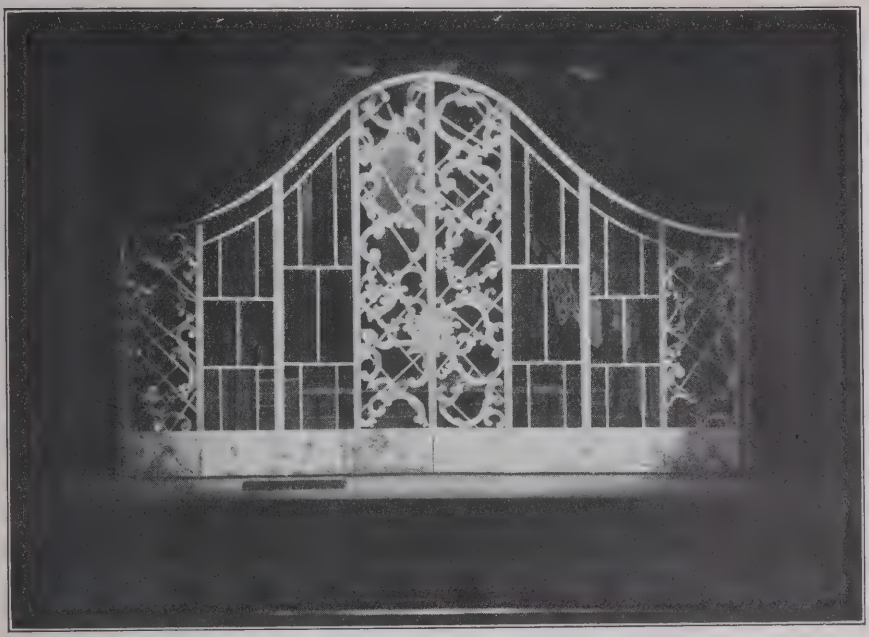
Repertoire:

Montag den 22. Juni: (Im K. Hof- und National-Theater) **Minister und Seidenhändler,** Lustspiel von Scribe, übersetzt von Heinrich Marr. (Graf von Ranzau — Herr Marr, Oberregisseur des Thaliatheaters in Hamburg, als letzte Gastrolle.)
Dienstag den 23. „ : (Im K. Residenz-Theater) **Minna von Barnhelm,** Lustspiel von Lessing.
Mittwoch den 24. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Zum ersten Male wiederholt: **Die Meistersinger.** Oper von Richard Wagner.
Donnerstag den 25. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Neu einstudirt: **Die Einfalt vom Lande,** Lustspiel von Töpfer.
Freitag den 26. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) **König Heinrich IV.,** zweiter Theil, Schauspiel von Shakspeare.
Sonntag den 28. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) **Die Meistersinger,** Oper von Richard Wagner.

Der einzelne Zettel kostet 2 kr.

Kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

90. Theaterzettel der Uraufführung der „Meistersinger". (Seite 297.)



91. Szenenbild zu Gerhart Hauptmanns „Schluck und Jau“. (Seite 310ff.)

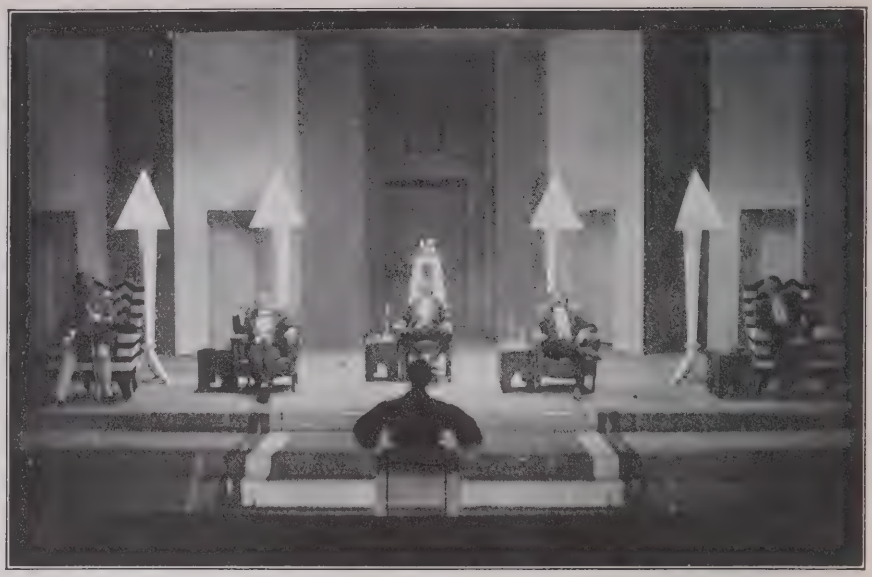
92. Szenenbild zu Gerhart Hauptmanns „Schluck und Jau“. (Seite 310ff.)

93. Szenenbild zu Gerhart Hauptmanns „Schluck und Jau“. (Seite 310ff.)

94. Szenenbild zu Gerhart Hauptmanns „Schluck und Jau“. (Seite 310ff.)

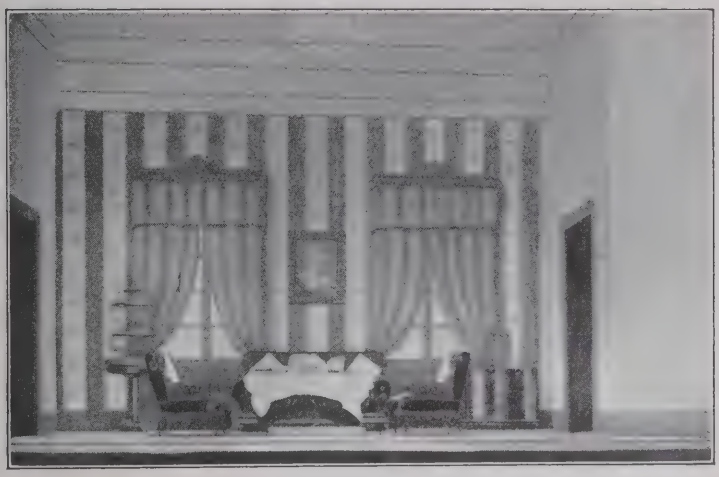
95. Szenenbild zu Eulenbergs „Mückentanz“. (Seite 332.)

96. Szenenbild zu Sternheims „1913“. (Seite 333.)

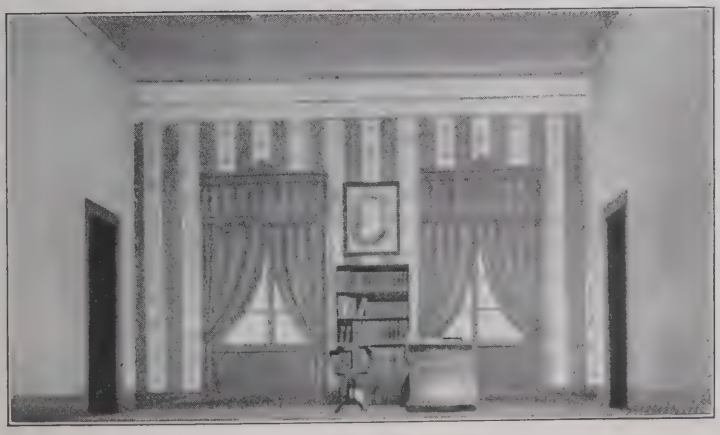


97. Szenenbild zu Sternheims „Der entfesselte Zeitgenosse“. (Seite 333.)

98. Szenenbild zu Kaisers „Zentaur“. (Seite 341.)



99. Szenenbild zu Kaisers „Zentaur". I. und IV. Akt.
Zimmer bei Vierkant. (Seite 341.)



100. Szenenbild zu Kaisers „Zentaur". II., III., V. Akt.
Zimmer von Strobel. (Seite 341.)

BILDERKLÄRUNGEN.

1. Vasengemälde in der Bibliothek des Vatikans. Nach Winckelmanns Zeichnung. — Nach Floegel-Ebeling, Geschichte des Grotesk-Komischen. 5. Aufl. 1887.

2. Celtis überreicht die Werke der Hrotsvith dem Kurfürsten von Sachsen. Nach einem Holzschnitt, vermutlich von A. Dürer, von der Rückseite des Titels der 1501 in Nürnberg von Celtis herausgegebenen Werke der Roswitha. — Germanisches Museum, Nürnberg. Phot. Christof Müller, Nürnberg. — Der Humanist Conrad Celtis hat am Ende des 15. Jahrhunderts die verschollenen Werke der Hrotsvith aufgefunden und 1501 herausgegeben. (Vgl. S. 61.)

3. Statue des Apothekers oder Salbenkrämers im Konstanzer Münster aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts. Phot. German Wolf, Konstanz.

4. Der Wunderdoktor. Nach dem Gemälde von Jan Steen. Reichsmuseum, Amsterdam. — Quacksalber, seine Frau und sein Knecht, der deutlich Narrenfigur sein soll.

5, 6, 7. Drei Darstellungen der Auferstehung, während die Grabwächter schlafen: M. Schongauer (5), Meister Francke (6), Israel von Meckenem (7). — Auf dem Kupferstich Israels von Meckenem ist noch die weitere Szene der Befreiung der in der Hölle gefangenen Seelen zu sehen. — Schongauer. Kupferstichkabinett, Berlin. — Meister Francke. Gemälde in der Kunsthalle, Hamburg. Phot. Franz Rompel, Hamburg. — Israel von Meckenem. Kupferstichkabinett, Berlin.

8. Holztafeldruck aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, worauf die Juden verspottet sind, indem sie aus einem Schweine trinken. — Nach Floegel-Ebeling, Geschichte des Grotesk-Komischen. 5. Aufl. 1887.

9. Teufelsdarstellung, die deutlich zeigt, daß ein Darsteller als Teufel maskiert ist. — Georg Pencz, Versuchung Jesu. — Kupferstichkabinett, Berlin.

10. Weitere Teufelsdarstellung, in der der Teufel mehr als lang behaarter Wilder Mann aufgefaßt ist. — Doctor Martinus Luther, Husz Postilla, Witteberch 1582. Plattdeutsche Ausgabe von Luthers Hauspostille. Lutherhalle, Wittenberg.

11. M. Schongauer, Jesus als Gärtner und Magdalene. Eine Darstellung des Singspiels mit betont lyrischer Weichheit. — Kupferstichkabinett, Berlin.

12. Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes, die den Kindermörder mit der Gugel des Narren zeigt und damit die im Texte behauptete Zwischenstellung veranschaulicht. — Wandgemälde in der Galluskapelle von Ober-Stammheim. Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIV, Heft 6. Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.

13. Nürnberger Schempartläufer. Nach Floegel-Ebeling, Geschichte des Grotesk-Komischen. 5. Aufl. 1887.

14, 15. Zwei frühe Puppenspieldarstellungen. — Die älteste (15) ist aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, Äbtissin zu Hohenburg oder St. Odilien im Elsaß, aus dem 12. Jahrhundert. Rechts und links des Tisches stehen spilman und spilwîp, die an Seilen zwei Puppen einen ritterlichen Zweikampf agieren lassen. Aus der Ausgabe von Chr. M. Engel-

hardt, gestochen von Willemin. 1818. — Goethe-Nationalmuseum, Weimar. — Die vorangestellte Darstellung (14) ist eine Miniatur aus dem Manuskript des Alexanderromans in der Oxforder Bodleian Library aus der Zeit 1338—1344. Hierauf ist schon ein geschlossener Puppenspielkasten zu sehen. — The Archaeological Journal. Nr. 19, October 1848. Universitätsbibliothek, Leipzig.

16, 17. Zwei Darstellungen des Veilchenmotivs der Neidhartspiele im Haus zur Zinne (16) in Diessenhofen und im Haus zum Grundstein (17) in Winterthur. — Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XXIV, Heft 6. Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.

18. Kirmes. (La Kermesse de La Saint-Georges.) Nach einem Stich von Peter van der Heyden nach Pieter Brueghel d. Ä. — Kupferstichkabinett, Berlin.

19. Darstellung des Inhalts vom Fastnachtspiel: „Ayn Spil von Mayster Aristotiles". — Aristoteles und Phyllis. Vom Meister des Hausbuchs. — Aus „Deutsches Leben der Vergangenheit", Bd. I.

20. Drei charakteristische Bauernfiguren, wie sie Hauptträger des Fastnachtspiels sind. — Kupferstich von Albrecht Dürer. — Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.

21. Die Bühne des Passionsspiels von Valenciennes aus dem Jahre 1547. — Die Darstellung trägt, trotz ihrer Renaissancepracht, noch durchaus den Charakter der mittelalterlichen Simultanbühne, wobei besonders aufmerksam gemacht sei auf den Höllenrachen, der vorn rechts sich befindet. — Nach L. Petit De Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Tome II, 1896. — Landesbibliothek, Weimar.

22. Parabel vom verlorenen Sohn. Nach dem Gemälde von F. Francken II d. J. Badische Kunsthalle, Karlsruhe. Phot. V.-A. Bruckmann, München 1900. — Die Darstellung zeigt im Vordergrund die Szene des verschwenderischen Lebens, außerdem werden rechts und links gegen den Hintergrund zu noch weitere Szenen aus dem Leben des verlorenen Sohnes dargestellt.

23. Narrenfigur. Nach einem Stich von Franz Brun. — Kupferstichkabinett, Berlin.

24. Narrenfigur. Von H. Goltzius. Gestochen von H. Ullrich. — Germ. Museum, Nürnberg.

25. Terenzbühne nach der Grüningerschen lateinischen Terenzausgabe, Straßburg 1496. Dasselbe Titelbild ist auch in der deutschen Ausgabe von 1499 mit dem einzigen Unterschied, daß die Unterschrift: hus der comedien, statt Theatrum, lautet. — Lutherhalle, Wittenberg.

26. Titelbild zu dem Fastnachtspiel „Der Ablaßkrämer" von Niklaus Manuel. Federzeichnung. — Stadtbibliothek Bern. Mss. Hist. Helv. XVI 159, N. Manuel.

27. Titelbild zu dem Weinspiel von H. R. Manuel. Bern 1548. — Staatsbibliothek, Berlin.

28. Holzschnitt in „Ein Faßnacht Spil, Der Farendt Schuler mit dem Teuffelbannen (mit vier personen) kürtzweylig zu hören. Hanns Sachs". Anno Salutis 1551 am 5. Nouembris. — Landesbibliothek, Wolfenbüttel. Gr. Sammelband Nr. 6.

29. Hanswurst im 17. Jahrhundert. Nach einem alten Kupferstich im Landesmuseum Gotha.

30. Darstellung der Geschichte vom träumenden Bauern. Kupfer aus Frauenzimmer-Gesprechspiel. II. Teil. Nürnberg 1657. — Landesbibliothek, Weimar.

31. Le Docteur Baloüarde. Nach einem Stiche von Ch. Allard in der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe. Unterschrift des Stiches: Quand le Docteur parle l'on doute / Si c'est latin ou bas breton, / Et souuent celuy qui l'escoutte, / L'interrompt à coups de baston.

32. Le Capitan Matamore. Nach G. Huret gestochen von G. Rousselet. Typus des Ruhmredigen. Nach einem Stiche in der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe. Unterschrift des Stiches: Ce Capitan plein de boutades / Estalant en rodomontades / Sa grand valeur

aus assistans / A tant d'artifice et de grace / Quil nous fait en la moindre farce / Rire et trembler en mesme temps.

33. Polichinelle. Nach einem Stiche (wahrscheinlich von Ch. Allard) in der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe. Unterschrift des Stiches: Si Polichinelle à grand mine / Armé de Pincette, et de Gril, / Son Coeur scait brauer le peril / Que l'on rencontre à la Cuisine.

34. Pickelhering und Jean Potage. Nach einer Flugschrift von 1648. Aus Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt. I. Bd. 1811. — Landesbibliothek, Weimar.

35. Titelkupfer einer Ausgabe von Chr. Weises „Neue Jugendlust", worauf unten in dem Szenenbild aus der „Verkehrten Welt" eine der zahlreichen komischen Figuren des Dichters sichtbar ist. — Staatsbibliothek, Berlin.

36. Titelkupfer zu Weises „Bäurischem Macchiavellus", worauf das Rahmenspiel abgebildet ist. — Stadtbibliothek, Zittau.

37—38. Titelkupfer und -blatt der Dramensammlung „Schaubühne englischer und französischer Comödianten" 1670. — Landesbibliothek, Weimar.

39. Monsieur Balon. Nach einem Stiche von J. Lepautre in der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe.

40. Porträt der „Ehrlichen Frau zu Plißine" von Christian Reuter. — Aus Christian Reuters Werken. Herausgegeben von Georg Witkowski. Bd. I, 1916. Inselverlag, Leipzig.

41. Szenen aus Reuters „La Maladie et la mort de l'honnete Femme, das ist: Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod". — Aus Christian Reuters Werken. Herausgegeben von Georg Witkowski. Bd. I. 1916. Inselverlag, Leipzig.

42. „Die herumziehenden Komödianten". Gezeichnet und gestochen von D. Chodowiecki. — Aus G. Chr. Lichtenbergs vermischten Schriften. IV. Bd., Göttingen 1802. — Landesbibliothek, Weimar.

43. Titelblatt einer konfiszierten Hanswurstschrift. — Leipziger Stadtbibliothek.

44. Neuberscher Theaterzettel. — Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig.

45. Franciscus Schuch, 1716—1763. Berühmter Hanswurstdarsteller, seit 1740 Leiter einer erfolgreichen Schauspielertruppe. — Nach einem Kupferstich im Landesmuseum, Gotha.

46. Darstellung eines Arztspieles, in dem die Moralisch-Kranken mit der ihre Charakterfehler heilenden Moral-Tinctur behandelt werden; zu beiden Seiten gegen den Hintergrund zu stehen die Patienten, die als der Geizige, der Wollüstige, der Hochmütige, der Heuchler, der Zornige, der Eifersüchtige, das böse Weib, der Pedant usw. bekannte Typen und Titelhelden der Charakterkomödie zu Gottscheds Zeit bilden. — Nach einem Stich von L. Zucchi nach einer Zeichnung von A. Werner(in) in Gottfried Benj. Hanckens Gedichte. 2. Teil. 1731. — Universitätsbibliothek Leipzig.

47. Männliche Bediententypen.

48. Männliche Bediententypen. Nr. 47—49 sind Tafeln, die von D. Chodowiecki 1780 gezeichnet und gestochen sind. Aus G. Chr. Lichtenbergs vermischten Schriften. IV. Bd., Göttingen 1802. Landesbibliothek, Weimar. — Die sächsische Komödie und noch weiter die Komödie der Mitläufer des Sturm und Drangs und selbst teilweise der Klassik überlassen die Führung der Intrige wesentlich den männlichen und weiblichen Bedienten, von denen uns Chodowiecki hier die verschiedensten Typen nach Alter, Stand und Charakter vorführt. Die beiden Tafeln männlicher Bedienten bespricht Lichtenberg a. a. O. S. 141 ff., insbesondere S. 160/61.

49. Weibliche Bediententypen.

50. Kupfer aus dem Gothaer Theaterkalender 1776 zu J. Chr. Krügers „Bauer mit der Erbschaft". Madame Böck als Lise, Ekhof als Jörge. 1. Sz.: Lise: Wato denn fief Schillink, Hans Narr? Jörge: För düssen Jungen, der mie mienen Bündel ob der Reise bed in unser Dörp dragen hed. — Nach einer Zeichnung von G. M. Kraus, gestochen von G. A. Liebe. — Landesbibliothek, Weimar.

51. Hanswurst aus dem 18. Jahrhundert. Nach einem Kupferstich von Elias Bäck. — German. Museum, Nürnberg.

52. Illustration zu Chr. F. Weißes Singspiel „Walder" aus dem Gothaer Theaterkalender 1777. Nach einer Zeichnung von G. M. Kraus, gestochen von G. A. Liebe. — Landesbibliothek, Weimar.

53. Illustration zu Chr. F. Weißes „Ehrlich währt am längsten oder Der Mißtrauische gegen sich selbst". Nach einem Kupfer von Chodowiecki aus dem Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes. 1784. — Universitätsbibliothek, Leipzig.

54. Illustration aus dem Gothaer Theaterkalender 1776 zu Akt III, Sz. 10, von Lessings „Minna von Barnhelm". Francisca: Alle zwanzig, Herr Wachtmeister. Werner: St! St! Frauenzimmerchen! — Nach einer Zeichnung von G. M. Kraus, gestochen von G. A. Liebe. — Landesbibliothek, Weimar.

55—66. Kupfer Chodowieckis zu Lessings „Minna v. Barnhelm". Aus dem Berliner genealogischen Kalender auf das Jahr 1770. — Frankfurter Goethemuseum.

67. Das Neueste von Plundersweilern. Nach einem Bild (Feder, Tusche und Aquarell) von G. M. Kraus von 1781, das noch heute im Tiefurter Schlößchen hängt, während das ursprüngliche Bild des Malers, das in der Verhöhnung der zum Jahrmarkt von Plundersweilern versammelten Literaturvertreter zu derb schien, verloren ist. Phot. K. Schwier, Weimar.

68. Titelkupfer von T. V. Poll zur Deutschen Schaubühne, XII. Bd., Augsburg 1790. Szene aus Fr. L. Schröders „Portrait der Mutter oder die Privatkomödie". — Universitätsbibliothek, Leipzig.

69. Titelkupfer zu A. W. Ifflands dramatischen Werken. Bd. VI, Leipzig, Göschen 1799. Gezeichnet von H. Ramberg, gestochen von W. Jury. Illustration zum „Herbsttag", III. Akt, 5. Auftritt. — Landesbibliothek, Weimar.

70—73. Vier Kupfer aus den Illustrationen Chodowieckis zu Kotzebues „Indianer in England". Aus dem Kgl. Großbritannischen Historischen Genealogischen Calender für 1791. — Landesbibliothek, Weimar.

74—75. Szenenbilder zu Büchners „Leonce und Lena". Nach der Neuaufführung im Leipziger Schauspielhaus phot. von S. Genthe, Leipzig. Die Entwürfe zu der die Bühne in einen ovalen Rahmen fassenden szenischen Ausstattung des Werkes wurden von dem Kunstmaler Hans Domizlaff in Leipzig als Basis für neuartige Beleuchtungswirkungen geschaffen.

76. Reproduktion des nach einem Gemälde Debucourts gefertigten Stichs Le Veau's „Le juge ou la cruche cassée", der die Berner Freunde Heinrich von Kleist, Heinrich Zschokke, Ludwig Wieland und Heinrich Geßner zu einem poetischen Wettkampf anregte, woraus bei Kleist das Lustspiel „Der zerbrochne Krug", bei Zschokke eine sentimental-naive Erzählung, bei Wieland eine mit seinem Lustspiel „Ambrosius Schlinge" verwandte aber verschollene Satire und bei Geßner die Übertragung in Hexameter einer Idylle seines Vaters Salomon Geßner entstanden. — Die Reproduktion ist gearbeitet nach einem Holzschnitte nach Le Veau's Stich in No. 1756 der Leipziger „Illustrirten Zeitung" vom Jahre 1877.

77. Theaterzettel der unter Goethes Regie im Weimarer Theater am 2. März 1808 stattgehabten Uraufführung von Kleists Lustspiel, worauf die verhängnisvolle Dreiteilung des Werkes ersichtlich ist. — Landesbibliothek, Weimar.

78. Raimund als Valentin und Fischer als Flottwel im „Verschwender". Nach einem kolorierten Stich von And. Geiger nach einer Zeichnung von Schoeller. — Sammlung Köster, Leipzig.

79. Szenenbild zu Nestroys Zauberposse „Der böse Geist Lumpacivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt". Links (mit Zylinderhut) Nestroy selbst. Knieriem: Ich trink' mir heut einen Rausch an, wie ich seit den letzten Cometen kein g'habt hab. — Leim: Zuerst aber geh'n wir fechten. — Zwiern: Und wer nix hergibt der griegt Schläg dann gehts lustig zu. — Sammlung Köster, Leipzig.

80. Schauspieler Helmerding als Nitschke in David Kalischs Posse „Ein gebildeter Hausknecht". — Nach einer kolorierten Lithographie im Märkischen Museum, Berlin.

81. Der Schauspieler Beckmann als Eckensteher Nante in Adolf Glaßbrenners „Der echte Eckensteher Nante" (II. Szene: Verhör Nantes). — Nach einer Lithographie nach einer Zeichnung von Schoppe. Märkisches Museum, Berlin.

82. Die Umschlagzeichnung zu Niebergalls „Datterich", wiedergegeben nach einem Manuldruck der Erstausgabe, der für die von Professor Karl Esselborn besorgte Gesamtausgabe von Niebergalls Werken hergestellt wurde. Die Umschlagzeichnung zeigt über einem Ausschnitt der hessischen Landschaft ein Szenenbild der Komödie.

83. Theodor Döring in Bauernfelds „Liebesprotokoll" als neugeadelter Bankier Miller: „Ich bin geadelt!" Nach einer bunten Lithographie von G. Albath, 1842. — Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig.

84, 85. Zwei Szenenbilder zu Gutzkows „Zopf und Schwert" nach Holzschnitten aus der Leipziger „Illustrirten Zeitung" vom 12. Oktober 1844.

86. Zwei Szenenbilder zu Gutzkows „Urbild des Tartuffe". Nach einem Holzschnitt nach einer Darstellung einer Aufführung auf dem Leipziger Stadttheater in der Leipziger „Illustrirten Zeitung" vom 29. März 1845.

87. Szenenbild der Piepenbrinkepisode aus Freytags „Journalisten", II, 2. Nach einem Holzschnitt in der Leipziger „Illustrirten Zeitung" vom 21. Mai 1853.

88. Theaterzettel der Uraufführung von Freytags „Journalisten" im Breslauer Theater am 8. Dezember 1852, die aber der Dichter zugunsten der von Devrient besser inszenierten Aufführung im Karlsruher Hoftheater am 2. Januar 1853 verleugnete. Der Breslauer Theaterzettel zeigt durch die Aufzählung „Eine arme Frau ... Frau Ahrens" im Personenverzeichnis, daß das Lustspiel nach der Uraufführung einer Revision unterzogen wurde. — Der Theaterzettel stammt aus der Stadtbibliothek Breslau.

89. Szenenbild der Uraufführung (II. Aufzug) der „Meistersinger". Nach einem Holzschnitt nach einer Originalzeichnung von Th. Pixis aus der Leipziger „Illustrirten Zeitung" vom 1. August 1868.

90. Theaterzettel der Uraufführung von Richard Wagners „Meistersingern von Nürnberg" unter der Leitung Hans von Bülows. — Bayrische Staatsbibliothek, München.

91, 92, 93, 94. Szenenbilder zu Gerhart Hauptmanns „Schluck und Jau". Nach der Aufführung im Hessischen Landestheater in Darmstadt. Unter Benutzung der im Orchester eingebauten Vorbühne. Phot. Herm. Collmann, Darmstadt. — 91. Gittertor des Jagdschlosses im Walde. Szenerie des I. und VI. Vorganges. 92. Zweiter Vorgang: Der erwachende Jau. 93. Dritter Vorgang: Sidselill, Frau Adeluz und Schluck. 94. Fünfter Vorgang: In der Mitte Jau.

95. Szenenbild zu Eulenbergs „Mückentanz“: Cölestin, Unschlitt und Möbius. Uraufführung im Rostocker Stadttheater. Phot. Palm, Rostock.

96. Szenenbild zu Sternheims „1913“. Aufführung im Hessischen Landestheater in Darmstadt, inszeniert von Gustav Hartung. Phot. Herm. Collmann, Darmstadt.

97. Szenenbild zu Sternheims „Der entfesselte Zeitgenosse“. Uraufführung unter Gustav Hartungs Leitung im Hessischen Landestheater in Darmstadt. Bühnenbild des ersten Aktes. Phot. Nini und Carry Heß, Frankfurt a. M.

98. Szenenbild zu Kaisers „Zentaur“. IV. Aufzug. Aufführung im Schauspielhaus in Frankfurt a. M. Inszenierung von Gustav Hartung. Ausstattung von F. K. Delavilla.

99. Szenenbild zu Kaisers „Zentaur“. I. und IV. Akt: Zimmer bei Vierkant. Aufführung im Schauspielhaus in Frankfurt a. M. Inszenierung von Gustav Hartung. Ausstattung von F. K. Delavilla.

100. Szenenbild zu Kaisers „Zentaur“. II., III., V. Akt: Zimmer von Strobel. Aufführung im Schauspielhaus in Frankfurt a. M. Inszenierung von Gustav Hartung. Ausstattung von F. K. Delavilla.

BINDING SECT. NOV 15 1966

PT 676 H65
Holl, Karl
Geschichte des deutschen Lustspiels

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 06 20 04 012 9